



UNIVERSIDADE DE LISBOA
Faculdade de Motricidade Humana



“2 Mundos”: o corpo das palavras

Dramaturgia do Corpo com a Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre para o curso de
Mestrado em Performance Artística – Dança

Júri:

Presidente

Professora Doutora Ana Maria Macara Oliveira

Vogais

Professor Doutor Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares

Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães

Barbara da Silva Borges

Lisboa - Portugal

2016

A Terra sem Mal é esse lugar privilegiado, indestrutível, em que a terra produz por si mesma os seus frutos e onde não há morte. (...) Fernão Cardim garante-nos que os tupis não tinham a menor preocupação em saber se existia recompensa ou castigo depois da vida. Contudo, diz ele, acreditam na imortalidade das almas, que supõem que “vão a uns campos onde há muitas figueiras ao longo de um formoso rio e todas juntas não fazem outra coisa senão bailar”.

(Hélène Clastres, *A Terra sem Mal* apud Navarro, 2006)

*À Sandra da Silva Borges, mamãe guerreira; Ao
Sérgio Mourão Borges, papai batalhador; Ao
Rodrigo da Silva Borges, irmão companheiro;
Pelo amor e dedicação, por me ensinarem não
desistir de ser o que se é.
Paciência, fé e coragem!
Amo vocês.
Obrigada!*

Agradecimentos

Gratidão eterna, ao criador, pela energia do cosmos e abertura de caminhos para grandiosas oportunidades como esta.

À Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro, pelo acolhimento. Em especial, Claudio Gimenez, por meio de quem cheguei até à Mariana Muniz, grande artista da dança, pesquisadora do movimento e amiga. Agradeço pela transmissão de confiança, cuidado e amizade de ambos, ao terem abraçado esta pesquisa com respeito e entusiasmo para compartilhar de corpo e alma suas vivências, memórias corporais e pensamentos dançantes.

Ao Professor Doutor Gonçalo M. Tavares por ter aceitado o convite a ser orientador deste trabalho e me demonstrado bons exemplos para um caminho de mão dupla – artístico e acadêmico – pelos seus belos contributos literários e filosóficos sobre corpo, dança e pensamento contemporâneo.

À FMH e ao curso de Mestrado em Performance Artística – Dança junto a toda sua equipe de Professores Doutores por terem nos recebido e fomentado a troca cultural, reflexiva e criativa em Dança.

Ao auxílio de Gabriella Rinaldi Poli para as filmagens, a edição de Glauco Berti e a ajuda de Rodrigo da Silva Borges foram fundamentais para o acabamento final do suporte digital.

À Maria Lucia Lee pela calma e lições sobre Tai Chi Chuan; à Biblioteca da Escola Rudolf Steiner, sede de São Paulo, pela concessão do rico acervo para minha consulta e pesquisa. Aos familiares e amigos que, pacientemente, dedicaram um tempo para a leitura, revisão e indicação de pontos a melhorar durante a escrita do trabalho.

Aos amigos portugueses, estrangeiros e brasileiros que fiz em Portugal, cada qual ao seu modo, modificaram, contribuíram, dançaram junto com os *insights* para a escrita das ideias sobre dança aqui dissertadas.

E, finalmente, ao SAS da Universidade de Lisboa, pela bolsa-auxílio para a concretização do segundo ano de curso e escrita desta dissertação.

Muito Obrigada!

Epígrafe

A dança é então um modo total de viver o mundo: é, a um só tempo, conhecimento, arte e religião.

Sabedoria plenária para a qual Deus é a força criadora que está sempre nascendo e que é sempre ativa no coração de toda a existência.

Ela nos revela que o sagrado é também carnal e que o corpo pode ensinar o que um espírito que se quer desencarnado não conhece: a beleza e a grandeza do ato quando o homem não está separado de si mesmo, mas inteiramente presente no que faz.

Este enriquecimento da vida, experimentamo-lo quando a dança exerce sobre nós o fascínio do mar, das nuvens, do fogo ou do amor.

Porque o amor, como a dança, precedeu o desabrochar do homem: entre os insetos, os pássaros e muitas espécies animais, a dança faz parte do ato do amor.

Roger Garaudy

Resumo

O que pode vir a ser material dramaturgico em dança? Onde o corpo se ancora para criá-lo? Como o artista faz o trânsito deste para a pesquisa de movimento? E, por fim, como cria a dramaturgia do corpo na cena? Para responder a estas questões norteadoras desta pesquisa busquei o solo fértil de investigação da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro.

Para a fundamentação, descrição e análise, foi eleito o processo de remontagem de “2 Mundos”, criação coreográfica que integrou à exposição fotográfica *Trajetória(s) Mariana Muniz* – quem, aliás, abriu a Mostra de Fomento à Dança de São Paulo (Brasil), em 2015, com a apresentação do mesmo.

Assim, parti para o acompanhamento e observação dos ensaios da artista. Utilizei-me de anotações em um caderno de campo e vídeos. Discussões, trocas e diálogo com a mesma sobre seu caminho para a criação e, posterior, remontagem do espetáculo foram de singular importância para o direcionamento do meu olhar buscador. Sentimos, ao longo do processo, a necessidade de realizar uma entrevista que apontasse, assim, maiores detalhes sobre seu caminhar para este trabalho.

Encontramos quatro “práticas” que serviram de treino corporal à artista: Gerda Alexander e a *Eutonia*, Rudolf Steiner e seu pensamento sobre a *Antroposofia* que criou a *Euritmia*; o *T'ai Chi Chuan* e o *Yoga*. Para Mariana Muniz “entrar no lugar da criação” requer ferramentas ora da dança ora do teatro ou, ainda, de ambas. Desta forma, Grotowski, referência indicada pela artista, permitiu um rico intercâmbio entre a dança e o teatro por uma dramaturgia do corpo.

“2 Mundos”, cujo registro em vídeo acompanha esta dissertação, é um convite ao universo da LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais). Para surdos e ouvintes, neste espetáculo, a palavra ganha corpo e Mariana Muniz nos oferece com delicadeza sua diferença enquanto artista do movimento.

Palavras-chave: Corpo; Processo Criativo; Dança; Dramaturgia do Corpo.

Abstract

What can be transformed in documents for dramaturgy in dance? Where is the support of the body to create them? How does the artist transport them to her research of movement? Then, at least, how does she create body dramaturgy to the scene? To answer these questions that guide this research, I have found a food for thought at Mariana Muniz Dance-Theater Company.

I have chosen for base, description and analysis the process of reassembly to “2 Worlds”, choreographic creation that is part of photograph exhibition “Trajetórias”, through which we can know the artist’s way – who, by the way, open the Mostra de Fomento à Dança of São Paulo (Brazil), em 2015, showing the performance that is going to be researched here.

Then, I have followed and observed the artist’s rehearsals. I used to take notes and record her performance. Discussions, changing ideas and conversations with the artist about her way to create and, after that, reassembly of the performance were special importance to aim my view. We have felt, during the process, the necessity of making an interview that show, therefore, more details on her way for this performance.

We have found four practices that were used for the body training of the artists: Gerda Alexander and the *Eutonia*; Rudolf Steiner and his thoughts on *Anthroposophy* that generated *Euritmia*; the *T’ai Chi Chuan* and the Yoga. For Mariana Muniz “enter at the place of creation” demands tools from dance or from theater or still both. By this way, Grotowski, a reference cited to the artist, allowed a rich exchange between dance and theater for a body dramaturgy.

“2 Worlds”, which is registered on the DVD that follows this research, it is an invite for universe of LIBRAS (Brazilian Sign Language). For deaf and listener, in this performance, the word gains body and Mariana Muniz offers to us with delicacy her difference while artist of the movement.

Key-words: Body; Creative Process; Dance; Dramaturgy of the Body.

Lista de Ilustrações

Ilustração 1: Pintura de Dança, na caverna de Cogul, Espanha.	37
Ilustração 2: “Feiticeiro Dançarino”, na gruta Tois-Frères.	38
Ilustração 3: Pintura em vaso; danças rituais gregas.	39
Ilustração 4: Representação de Dança nos jardins do castelo.	42
Ilustração 5: Gravura de Jacques Patin, em 1582, do Balé cômico da rainha.	44
Ilustração 6: Figurino para o Rei Sol, na personagem “Apolo”, no “Ballet de La Nuit”, em 1653.	45
Ilustração 7: Diaghilev (1872-1929), diretor russo e mecenas da dança.	51
Ilustração 8: Nijinsky em L`Après-midi d`un faune (1912).	52
Ilustração 9: Isadora Duncan (1877-1927), bailarina e coreógrafa.	55
Ilustração 10: Loie Fuller (1862-1928), bailarina.	56
Ilustração 11: Laban (1879-1958) e sua proposição de notação de movimentos, a “Labanotation”.	57
Ilustração 12: Laban e sua criação para exploração das possibilidades de estudo do movimento, o Icosaedro.	58
Ilustração 13: À esquerda, Mary Wigman (1886-1973); à direita, Kurt Jooss (1901-1979); ao centro, Alwin Nikolais (1910-1993).	60
Ilustração 14: Doris Humphrey (1895-1958), bailarina e coreógrafa.	62
Ilustração 15: Martha Graham (1894-1991), em “Lamentation,”; 8 de janeiro de 1930.	63
Ilustração 16: Cunningham & John Cage, seu parceiro de trabalho em muitas composições.	67
Ilustração 17: Pina Bausch (1940-2009), em “Café Muller”, 1978.	71
Ilustração 18: Nina Verchinina (1912-1995). À direita foto de A.Castro, da coleção particular da autora.	72
Ilustração 19: Klauss Vianna (1928-1992), em aula.	74
Ilustração 20: Foto do espetáculo “2 Mundos” por Cláudio Gimenez.	75
Ilustração 21: Posições de Controle. (Alexander, 1983, p.123).	107
Ilustração 22: Desenho proposto por Rudolf Steiner (1861-1925) para o movimento da “Letra R”.	114
Ilustração 23: Klink, p.17, sobre as formas geométrica e a figura humana.	121
Ilustração 24: acesso em 29 de agosto de 2015: http://academiadefilosofia.org/publicacoes/olhar-filosofico/o-homem-vitruviano-	

leonardo-da-vinci.....	122
Ilustração 25: Soo, 1985, p.26. “Este símbolo representa tudo o que há dento e fora do cosmos – céu e terra, natureza e humanidade, e todos os fenômenos, tanto os conhecidos como os não descobertos. Tudo é uno – é isso o Tao”.	122
Ilustração 26: Foto dos rascunhos de Mariana Muniz durante ensaio em explicação sobre a dinâmica de movimentação de cena em “2 Mundos”.	123
Ilustração 27: Desenho de Rudolf Steiner para o movimento da “Letra R”. Posição de Mariana ao final da Cena 1 – A voz do silêncio.	124
Ilustração 28: Froböse, 2009, p.54-55. Figura de Rudolf Steiner sobre formas executáveis no espaço ou movimentos que demonstram possibilidades da alma ter vivências auditivas e emocionais. O “eu” ou “ich” (alemão) se une ao se próprio ser; “tu” ou “du” (alemão) troca com o outro e se torna mais rica e ampla; “ele/ela” ou “er” quando ela contempla um terceiro e o vê de fora.	126
Ilustração 29: Froböse, 2009, p.56-7. Figura nomeada por Rudolf Steiner de “oito alegre”; as formas para o vós expressam o sentimento de toda a humanidade, é a forma mais alegre de todos os movimentos planetários; é bom elaborar no ritmo dionisíaco [UU–] (ritmo anapéstico) para poesias principalmente líricas.	127
Ilustração 30: Ideograma para o termo T`ai Chi Chuan.	128
Ilustração 31: 5 elementos e o símbolo do Yin e Yang que, aliás, assemelha-se ao “oito alegre” proposto por Rudolf Steiner. (Capítulo 2, subtítulo 2.2.2 desta pesquisa).	130
Ilustração 32: Cheng, 1989, p.42.	142
Ilustração 33: Yin e Yang, Cheng, 1989.	144
Ilustração 34: Shiva-Nataraja, http://yogui.co/deuses-indianos-significado-e-simbolismo-shiva-nataraja/ , acesso em 22 de outubro de 2015.	145
Ilustração 35: Escultura de Shiva-Nataraja; Bailarina em Attitude Devant. Acesso em 06 de setembro de 2015, http://www.shivanataraj.com.br/shivanataraj/ e https://www.pinterest.com/helgayari/dance/ /	156
Ilustração 36: Foto de Mariana Muniz por Claudio Gimenes. Cena do espetáculo “2 Mundos” da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro.	160
Ilustração 37: 4 imagens o corpo em movimento: os sinais e o silêncio. Camargo, 2011, p.9.	169
Ilustração 38: Espetáculo “2 Mundos”; ensaios de Mariana Muniz, no Centro de Referência da Dança/SP e no espaço Ghut.	184
Ilustração 39: Apresentação do DVD, disponível em anexo.	185
Ilustração 40: Ensaio no Centro de Referência da Dança, em São Paulo.	185
Ilustração 41: Fotos do ensaio da canção Gostoso Demais, no espaço Ghut. (arquivo pessoal).	186
Ilustração 42: Profº Alexandre, interpretando a canção “Gostoso Demais”, em LIBRAS. ..	194

Ilustração 43: Prof ^o Alexandre, interpretando a canção “Sinal Fechado”, em LIBRAS.	204
Ilustração 44: Rascunhos da artista sobre o processo de tradução da língua portuguesa (BR) para a LIBRAS.	210
Ilustração 45: Grifo de Mariana da p.79 do Livro O Grito da Gaivota de Emmanuelle Laborit.	214
Ilustração 46: Proposta de divisão de cenas sugerida pelo criador da trilha sonora Ricardo Severo. Última versão.	219
Ilustração 47: Grifo de Mariana da p.27 do Livro O Grito da Gaivota de Emmanuelle Laborit. -	222
Ilustração 48: Ensaios de “2 Mundos”, no Espaço Ghut, e no Centro de Referência da Dança, em São Paulo.	226
Ilustração 49: 9 imagens o corpo e os sinais a estrutura de uma tradução. Camargo, 2011 p.9.	227
Ilustração 50: Grifo de Mariana da p.164 do Livro O Grito da Gaivota de Emmanuelle Laborit.	228
Ilustração 51: Estudo de Mariana sobre as citações de Emmanuelle Laborit.	229
Ilustração 52: Apresentação de “2 Mundos” no Teatro Viga, em São Paulo.....	230
Ilustração 53: “Green and Red”. (Down, 2012, p.85)	233
Ilustração 54: Estudo de Mariana Muniz sobre a citação de Hellen Keller.....	234
Ilustração 55: Ensaio de Mariana Muniz, no Espaço Ghut, soletrando o nome Hellen Keller (assinando a citação como argumento de autoridade).	235
Ilustração 56: Grifo de Mariana da p.31 do Livro O Grito da Gaivota de Emmanuelle Laborit.	236
Ilustração 57: Grifo de Mariana da p.207 do Livro O Grito da Gaivota de Emmanuelle Laborit.	238
Ilustração 58: <i>Rascunho de Mariana sobre a estrutura dramática de “2 Mundos”</i>	242

Quadros

Quadro 1 – Cenas “2 Mundos”	218
Quadro 2 – <i>Elementos da Dança (Faria, 2011)</i>	220
Quadro 3 – Cena 1 – <i>Corpo: a voz do silêncio</i>	221
Quadro 4 – Cena 4 – Som, gesto, palavra.	225

Sumário

Resumo

Abstract

Lista de Ilustrações

Lista de Quadros

<i>Dança... Um movimento interior...</i>	1
<i>1. Quando o drama surgia o drama punha a dramaturgia...</i>	14
1.1 ENTRE O TEATRO E A DANÇA: <i>O CORPO!</i>	25
1.2 DANÇA: <i>DRAMATURGIA DO CORPO.</i>	35
1.3 DANÇA CONTEMPORÂNEA: <i>UM CORPO-ENTRE.</i>	79
<i>2. Pesquisando Movimento... Criando Dramaturgia!</i>	87
2.1 O CAMINHO DO ARTISTA.	90
2.2 POR UM TREINO CONSCIENTE DO CORPO E UM CORPO CONSCIENTE DO TREINO	101
2.2.1 <i>Eutonia: a experiência de si.</i>	102
2.2.1.1 Gerda Alexander: <i>para além de seu tempo.</i>	102
2.2.1.2 O Despertar Eutônico	109
2.2.2 <i>Euritmia: a linguagem visível.</i>	115
2.2.2.1 Rudolf Steiner e a Euritmia.	115
2.2.2.2 Rascunhos Eurítmicos	121
2.2.3 <i>Tàijíquân: o movimento do qi (氣).</i>	129
2.2.3.1 Princípios do T`ai Chi.	130
2.2.3.2 O combate das mãos bilíngues.	137
2.2.4 <i>Yoga: o corpo coerente</i>	146
2.2.4.1 Oriental Ocidente. Ocidental Oriente.	154
<i>3. “2 Mundos”: o corpo das palavras</i>	160
3.1 LIBRAS: IMAGENS DO PENSAMENTO	170
3.1.1 Som, gesto, palavra.	177
3.1.2 Criando Dramaturgias: Gostoso Demais e Sinal Fechado.	181
3.2 EMMANUELLE LABORIT: O SOL QUE SAI DO CORAÇÃO.	212
3.2.1 Ancoragem do corpo: recolhendo e pesquisando material dramaturgico....	215
3.2.2 Traduzindo material dramaturgico em pesquisa de movimento.	217
3.2.3 Criação da dramaturgia do corpo na cena	238

3.3 PELA DRAMATURGIA DE UM CORPO-ENTRE	243
4. Hoje, reflexões. Despertares, amanhã!	246
Referências Bibliográficas	264
Referências da Internet	268
Referências de Filmes	269
<i>Apêndice A – Entrevista: “Mariana Muniz: um encontro com os gestos.”</i>	<i>270</i>
<i>Apêndice B – Tradução de “A Canção do Tai Chi Chuan”</i>	<i>282</i>
<i>Apêndice C – Suporte Digital com ensaios, entrevista e espetáculo.....</i>	<i>284</i>
<i>Anexo A – Flyer do espetáculo “2 Mundos”</i>	<i>287</i>
<i>Anexo B – Crítica do espetáculo por Nyldo Moreira com fotos de Claudio Gimenez.....</i>	<i>291</i>
<i>Anexo C – Alfabeto em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS).....</i>	<i>295</i>

Dança... Um movimento interior...

Ou se dança uma dança já dançada ou cada um dança a sua dança e recria o imaginário de quem, um dia, já dançou. Dança-se em grupo, ou dança-se o que se criou, do corpo nasce o imaginário do que pode vir a ser dança ou ainda do que se sente de dançar. Dancemos, então, para brincar, sentir, amar, nos divertir, comunicar, para ser a dança que dançamos, vivê-la intensamente, seja a dança já dançada ou a inventada.

Porém, no palco, a dança ganha um enfoque teatral, transforma-se em espetáculo ou cena, passa a ocupar o foco para uns dançarem e outros observarem, enquanto espectadores. Mesmo assim, ela ainda move, porque o artista que lá está, dança por alguma razão: e não seria para nos mover à ação diante da vida ou de nós mesmos? Pela apreciação estética de sua dança que nos “fala à alma”, esta dança que olhamos, passa a olhar por nós, nos convida ao movimento interior – de reflexão, de emoção, de paixão, de inquietação, de curiosidade, a dança provoca e mexe com a gente, de dentro para fora e de fora para dentro.

E o que se dança no palco? Histórias? Rituais? Dramas sociais? Políticos? Do que trata os movimentos os quais chamamos dança cênica, dança teatral ou espetáculo¹? Se para o teatro é a dramaturgia a arte de compor as peças e o dramaturgo quem desempenha este papel; na dança, é ela que também cuidará das temáticas, dos assuntos ou dos materiais que ajudarão o dramaturgista ou dramaturgo da dança, por vezes, o próprio artista, a liderar esta função de propositor de caminhos para o movimento. É, neste momento, que surgem as perguntas motivadoras desta pesquisa.

¹ Utilizamos este termo no sentido de apresentação de dança nos palcos, em teatros ou espaços alternativos como as ruas, praças, shoppings, oficinas culturais, etc. Reconhecemos que o francês Guy Debord (1931-1994) escreveu o trabalho nomeado *A Sociedade do Espetáculo* (1967) problematizando o conceito com relação à crítica teórica sobre alienação cultural, consumo (sociedade de mercado dentro do sistema capitalista), influenciado por sua releitura sobre as ideias de Karl Marx e o socialismo. Não chamaremos *performance*, porque esta palavra também não se dirige exclusivamente às apresentações. No Brasil, diz respeito à manifestação artística multidisciplinar e específica, como eram os *Happenings* nos anos 60 (EUA), chamada também de *Performance Art* para evitar confusões referenciais.

O que pode vir a ser material dramatúrgico em dança? Onde o corpo se ancora para criá-lo? Como o artista faz o trânsito deste para a pesquisa de movimento? E, por fim, como cria a dramaturgia do corpo que vai para a cena? Estas foram as questões iniciais que auxiliaram e incentivaram à pesquisa dentro do que compreende a dramaturgia do corpo.

Busquei levantar o material de conhecimento sobre dança, a partir da formação técnica e profissionalizante nesta área, fomentada também pelas disciplinas deste curso de mestrado, somado às vivências anteriores; sobre dramaturgia breves apontamentos conquistados por passagens em cursos livres de teatro. Muito dedico aos mestres por quem passei durante oficinas e workshops dentro das linguagens artísticas da arte – Artes Visuais, Dança, Música e Teatro – realizados na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi (São Paulo / Brasil). Desta forma, aos poucos, acabei por iniciar o que mais tarde conheci por “formação informal” ou não acadêmica em artes.

Sempre estive entre as artes: soube pelo meu pai que, Augusto, meu avô paterno tentou teste para cinema na antiga Vera Cruz; cresci aos sons das cantorias e emboladas de, Raimundo, meu avô materno nordestino; meu pai participou brevemente de figurações em novelas e uma peça teatral na Mazzaropi, onde tive aula com Luis Baccelli, diretor de meu pai que também lecionou ao meu irmão; e minha mãe, quando criança, admirava assistir musicais com dança pela TV. Curtia rock and roll e achava lindas as roupas de dança que via pelo televisor. Aqui minha homenagem a todas estas gerações que, certamente, embora talvez não conscientes, alimentaram estes genes para uma veia artística. Dividi os palcos com meu irmão que, inspirado pelas aulas ao me acompanhar, passou a cantar, a atuar e hoje, é bailarino! Que orgulho desta família.

Em 2003, aos 19 anos entrei para Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS) cursar Balé Clássico, gosto que tinha desde a infância. Ao passar na seleção da escola e

comecei o curso dentre várias meninhas de 10 a 12 anos, com a fala de uma das professoras que me disse “você terá que se esforçar”, junto ao ortopedista “com este pé? Balé? Não assino atestado!”.

Frequentei cinco anos esta escola. Como na altura já era aluna do curso de Letras da Universidade de São Paulo (USP), as provas de “Balé de Repertório” foram, logo, prejudicadas. A disciplina de Dança Moderna abordava em aula exercícios com movimentos provenientes das técnicas modernas² devido às professoras terem forte influência desta em sua formação. No entanto, a proposta para as sequencias criativas eram com base na já conhecida dança contemporânea (diferença que pude compreender no futuro). Era uma saída: criar caminhos para o movimento; devido à falta de tempo, entre faculdade e trabalho “imitar” a *Giselle* sem errar nenhum passo dentro da “técnica perfeita” do balé tornava-se cada vez mais complicado.

Saí da FASCS, pois, o diretor da escola se prontificou a oferecer-me uma bolsa de estudos, desde que eu abandonasse o curso de Letras no quinto ano para me dedicar, integralmente, à escola e lá estar o dia todo trabalhando e dançando balé. Uma vez reprovada um semestre, tê-lo refeito, e reprovado novamente, solicitei tal bolsa, porque não conseguia nota em repertório. Possivelmente, não imitava devidamente a *Giselle*, a *Coppélia* ou a *Lise*, personagem da peça de balé *La Fille mal Gardée* – requisitos para a aprovação.

² Basicamente, as três técnicas mais estudadas durante este período na FASCS foram: técnica de Graham, Cunningham e Limón, muito embora, pude reconhecê-las com maior propriedade quando ingressei na ELD. Todos estes artistas pertenceram à geração moderna do final dos anos 60 e 70, além de terem sido responsáveis por estruturarem uma técnica ou organizarem um caminho para o treino corporal e seu processo criativo. Em suma, “A Dança Moderna, emergida nos últimos anos do século XIX e firmada nos primeiros anos do século XX, tem raízes e intenções bem distintas. Os bailarinos dançam descalços, trabalham com contrações, torções, desencaixes, lesões etc. Seus movimentos são mais livres, embora ainda respeitem uma técnica organizada. Recusa o apoio nas pontas dos pés como um catalisador dos movimentos e coloca o eixo de seu trabalho no tronco, no contato, na queda, na improvisação, na respiração, no movimento da coluna e das articulações, em diferentes graus de tensão/relaxamento muscular, e também o trabalho no chão. Entre os principais artistas que começaram este movimento estão as americanas: Loie Fuller (1862–1928), Isadora Duncan (1877–1927), Ruth St Dennis (1879–1968) E Martha Graham (1894–1991); o suíço Emile Jacques Dalcroze (1865–1950); a alemã Mary Wigman (1866–1973) e o húngaro Rudolf von Laban (1879–1958). Com técnicas e estilos muito”. Acesso em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dan%C3%A7a_moderna. Disponível em: julho de 2016.

Em compensação, na época, já estudante de teatro (em oficina cultural e cursos livres), para a disciplina de “dança moderna” propus um breve dueto circense com uma amiga ao som do Cirque de Soleil; e um exercício coreográfico solo sobre uma das músicas da trilha sonora da Cia. do Latão com direção de Sérgio de Carvalho, com quem estava assistindo aulas de dramaturgia na Escola de Comunicação e Artes (a ECA da USP).

Fui para uma academia de dança e passei a fazer aulas regulares com um *maître* de balé para quem “flexibilidade” era algo fundamental. Resultado: acabei com uma dor (hoje, com a Eutonia e o Yoga descobri que possivelmente foi uma lesão desta época) no local dos músculos adutores da perna esquerda, os quais são essenciais para os exercícios de *battements*³ do balé.

Hoje, tenho a impressão de que aquelas perguntas iniciais surgiram-me neste momento: por que para dançar eu deveria imitar com perfeição a Giselle se ela era uma personagem-bailarina e não uma bailarina-personagem? Foi, então, que a dança contemporânea, da minha reflexão e pensamento, se fez corpo.

Não abandonei o balé, mas deixei a “crise da imitação” me levar para outros caminhos e jeitos de dançar. Depois de cinco anos fui complementar estudos em dança na Formação Avançada em Dança Contemporânea pela Escola Livre de Dança (a ELD, do Centro de Dança de Santo André – com duração de três anos voltados para a formação de artistas intérpretes-criadores e/ou arte-educadores – curso oferecido gratuitamente pela Prefeitura Municipal de Santo André, em São Paulo). Novos leques surgiram e a compreensão do que é o estilo clássico, moderno e contemporâneo, em dança, somadas às infinitas possibilidades dentro do que conhecemos por processo criativo passaram a nortear minhas pesquisas corporais. Mudança interior!

³ No balé clássico, os *battements* são movimentos de lançamento das pernas, sendo uma a base ou pivô e a outra lançada para o alto, executados com a perna esticada para frente, lado e trás, sempre *en dehors*, ou seja, respeitando a rotação da perna para fora ou aberta devido à possibilidade da articulação coxofemoral.

Posteriormente, busquei a Pós-Graduação em Dança e Consciência Corporal, a qual realizei pelo Complexo Educacional FMU, em São Paulo.

Minha proposta para o projeto de Iniciação Científica (IC) na Letras teve o enfoque na área teatral e, por isso, cheguei à ECA para cursar a disciplina de Dramaturgia. O trabalho profundamente teórico e analítico nas Letras instigava-me a buscar escrever trabalhos que pudessem sair das prateleiras da biblioteca e chegar até as pessoas. Que as Letras se tornassem corpo!

Hoje, amadurecida sobre alguns apontamentos posso notar que tal ânsia muito se dava pelo processo tradutório de uma linguagem para outra ou como acontecia esta transformação. O título da IC era “Do texto ao VT (*videotape*): o processo de adaptação da peça *Um edifício chamado 200* de Paulo Pontes para o programa *Senta Que Lá Vem Comédia* da TV Cultura de São Paulo”. Percorri o que, com esta pesquisa, pude ver mais de perto: como materiais diversos deixam de ser brutos e se transformam, são lapidados, em arte: desde uma palavra que vira poesia até a linguagem da dança para qual um gesto que se torna poético. Tudo porque ficava sempre aquela pergunta de fundo: mas porque isto é dança? (no caso da dança contemporânea) Como chegou aqui desta forma? Não poderia ter sido apresentada de modo tão singular: viver um processo criativo e acompanhar uma artista, mestre de sua arte.

Este desejo me acompanhou por muito tempo e me fez: propor um trabalho prático para o encerramento da disciplina Tópicos do Teatro, do curso de Letras, que se transformou na montagem de uma peça chamada “Los Vendidos”; vivenciar o trabalho de conclusão de curso em formato de espetáculo, o “Fecho os olhos... Fico Invisível!”, para o curso da ELD; e futuramente, desenvolver três projetos em cinco anos de trabalho em educação formal como servidora pública (“Dança é Movimento”, Projeto sobre Sexualidade “Chá das Minas”; Grupo de Teatro da Academia Estudantil de Letras, a “AEL Maurício de Souza”).

Os três projetos voltados à área de educação fomentaram as reflexões sobre dança e o contexto de ensino (principalmente, na educação básica). Essa perspectiva tornou-se bastante pertinente, após ter cursado a Pós-Graduação em Gestão Escolar com foco de estudo sobre o modelo democrático e enfoque em projetos especiais (culturais), a respeito de uma educação voltada às artes e, certamente, ao trabalho do corpo nas escolas.

Em todas estas experiências, o corpo estava sempre presente fazendo-me mover e, com isso, movendo outros corpos. Foram várias tentativas até o mestrado em diversas instituições. Frequentei dois grupos: o Grupo de Pesquisa em Dança, Estética e Educação (GPDEE) orientado pela Prof^ª Dr^a Kathya Maria Ayres de Godoy, na Universidade do Estado de São Paulo (UNESP), e o Grupo de Estudos do Imaginário organizado pelo Prof^º Ms Marco Dib e Prof^ª Dr^a Maria do Rosário, na Faculdade de Educação da USP.

A procura pelo mestrado já acontecia desde o término da faculdade e aconteceu com esta oportunidade de ingressar no programa de Mestrado Performance Artística – Dança, em Portugal. Fui levada à dispor do emprego público para embarcar e vivenciar a dança do outro lado do continente. Mudei o foco para mergulhar com maior intensidade em processos criativos. Escrevi um primeiro projeto que não se viabilizou. Quando retornei ao Brasil, segui com a pesquisa e ao encontrar o anúncio da artista Mariana Muniz, para uma oficina que iria oferecer sobre dramaturgia do corpo, inscrevi-me, participei e lancei a ela a proposta de acompanhá-la. Enfim, encontrei: a dança, o teatro, a dramaturgia do corpo e a mestre!

As perguntas de antes, agora, encontraram solo fértil para crescerem. Mariana e eu travamos uma identificação, o que é fundamental entre uma relação mestre e discípulo (objeto de estudos e pesquisadora), principalmente, no campo das artes. Continuei com as indagações sobre processo criativo, visando aprofundar o conhecimento sobre como a dramaturgia do corpo acontece e é transformada em espetáculo, com o desejo maior de

observar, especialmente, como a artista a realiza em seu ato criativo até chegar ao produto final da cena.

Desta forma, esta pesquisa trata da observação, descrição e reflexão (documental e de procedimento dramático) do processo de remontagem de “2 Mundos”, enquanto estudo de caso. O espetáculo é fruto do trabalho da artista Mariana Muniz, em sua companhia de dança e teatro, na qual transita entre estes dois campos ricos para sua criação cênica e dramática.

O estudo de caso foi a perspectiva que empregamos enquanto estratégia de investigação dentro do que Creswell (2007, p.36) indicou por técnica qualitativa. A mesma, segundo o autor, pode ser utilizada como prática de pesquisa, à medida que o pesquisador: posiciona-se; traz valores pessoais para o estudo; cria uma agenda para mudar ou reformar; colabora com os participantes; faz interpretação de dados. Dentro do método qualitativo, o processo é enfatizado bem como a opinião do pesquisador. A entrevista engloba as técnicas de coleta de dados, por isso se fez como instrumental durante o andamento da pesquisa.

Assim, optamos por iniciar por breves apontamentos sobre dramaturgia passando por Pallottini (1983), Katz (2011), Pais (2010; 2002), Lehmann (2011), Pavis (2011), Lepecki (2010). Atravessamos para o que chamo de treinamento corporal, a partir da ótica de Grotowski (2011) devido à indicação e influência deste diretor nas vivências e pesquisas de Mariana sobre teatro. Traçamos um percurso nomeado por “treino consciente do corpo e corpo consciente do treino” com quatro práticas apresentadas pela artista, consultamos: para a Eutonia, Alexander (1983) e Gainza (1983); para a Eurytmia Steiner (2006), Froböse (2009) e Kirchner-Bockholt (2009); para o T'ai Chi Chuan utilizei Despeux (1981), Cheng (1989), Liao (1990), Soo (1985), Tse (2011); e com relação ao Yoga Gharote (1996), Hermógenes (2003), Yogananda (2008), Queiroz (1985).

A LIBRAS, que é o mote dramático para o espetáculo, foi pesquisada com os conhecimentos adquiridos pelo curso *online* oferecido pela USP junto à indicação bibliográfica. Pesquisamos em Fiorin (2003) somadas as boas referências oriundas dos anos na Letras e Camargo (2011).

Encontramos rico material sobre a história da dança e achamos importante uma breve revisão da literatura, para tanto, elencamos autores como Bourcier (2001), Garcia (2001), Caminada (1999), Portinari (1989), Faro (1986), Garaudy (1980), Sachs (1952), Graham (1992). Optamos seguir a orientação cronológica proposta pelos autores como base para os recortes que pretendemos fazer sobre a ideia de *dramaturgia do corpo*. A abordagem desta subárea é fazer recortes e citações pontuais sob a perspectiva de possíveis relações entre dança e dramaturgia do corpo.

O material de pesquisa de Mariana Muniz para o processo criador de “2 Mundos” contém uma riqueza de variedade e, com isso, agrega em diversidade para o trabalho de análise do processo. Se antes os tratados de dança formavam bons exemplos de material para ensinar a técnica, refletir sobre o seu fazer, hoje, a artista contou com: desenhos de próprio punho (contou-me durante a entrevista que, no geral, aprecia desenhar seus esquemas de cena); imagens *screenshot* extraídas dos vídeos, para melhor estudo das canções “Gostoso Demais” e “Sinal Fechado”, em LIBRAS, que irão compor o espetáculo; vídeos dos ensaios e apresentações; livros para a leitura e estudo (indicados e emprestados a mim de sua biblioteca pessoal) como *Gesto Inacabado* de Salles (2004), *O Grito da Gaivota* de Emmanuelle Laborit (2000) e *Por um Teatro Pobre* de Jerzy Grotowski (2011). Todos estes para usar um termo de Salles utilizei como “documentos de processo”.

Vale ressaltar que Mariana Muniz é artista da cena: bailarina, coreógrafa e atriz; comemora hoje 40 anos de carreira com a exposição fotográfica e virtual “Trajetória(s)”; durante dez anos de sua trajetória, dividiu-se entre sua carreira de artista e a função de

professora do curso superior de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo. Logo, foi-me um privilégio ter acompanhado uma artista que é pesquisadora de sua prática, docente, do seu fazer artístico, e inventora de caminhos para suas criações poéticas. Por esta razão se deu o percurso eclético que fiz para abraçar a qualidade cênica de sua movimentação em “2 Mundos”.

A partir de todo o material que recolhi com a artista, passei a acompanhar seus ensaios para a remontagem do espetáculo. Realizar gravações, diários de bordo e uma entrevista (em anexo) que, aos poucos, foi se revelando como um roteiro para a escrita da pesquisa. Inspirada por Baptista (2008), organizei as perguntas da entrevista a partir de um roteiro sobre a busca da artista por um caminho na dança – o qual coincidira com meu momento enquanto pesquisadora também, por meio desta investigação, topar com jeitos possíveis de criar em dança.

O primeiro capítulo da pesquisa voltou-se para estabelecer relações entre dança e dramaturgia do corpo em cena. Optei por fazer breves apontamentos sobre o conceito de dramaturgia e ligá-lo à dança. A dança migra para dentro do espetáculo teatral e se torna uma cena – uma passagem dentro das peças teatrais – que complementa a encenação; esta ainda é privilégio e razão principal do espetáculo acontecer. Logo, não seria estranho dizer que a dança teatral de antes era feita aos moldes do que as raízes aristotélicas⁴ propunham à organização da cena para o teatro.

Notei a presença do *entre* e neste lugar o corpo como mediador de ambas as artes. Decidi elencar, por indicação de Mariana, Grotowski a fim de entender como suas proposições de preparação corporal deste diretor para o ator influenciaram no trabalho da artista. Deparei-me com o conceito de *ato total* ou a integralidade do corpo desde seu treino

⁴ Ou seja, prevalecer um desencadeamento da ação dentro da lógica da narrativa, i.e. ações organizadas com começo, meio e fim (Lei das Três Unidades – de tempo, espaço e ação) para uma composição bem entrosada. Com referência às ideias e perspectiva de Aristóteles, em sua *Arte Poética*, sobre o conceito do que vem a ser dramaturgia bem como dramaturgo, consultar com maiores detalhes o Capítulo 1. *Quando o drama surgia o drama punha a dramaturgia...*, nesta dissertação.

até a cena, característica notável e que saltou aos meus olhos observando a artista. Lancei uma hipótese de leitura deste corpo que é um corpo-entre, o qual está entre a dança e o teatro ou, no caso de “2 Mundos” – tendo em vista a LIBRAS –, entre o silêncio e o ruído.

Em seguida, optei por levantar a breve História da dança como base fundamental para entender e refletir sobre como chegamos à dramaturgia do corpo. Encontrei Noverre e seu Balé de Ação como provocadores de mudanças na dança, junto a eles todo o futuro desenvolvimento da ideia de tê-la como espetáculo independente. Com ele a dança começa a estabelecer-se enquanto linguagem artística procurando por uma estética própria.

Na passagem pela História da Dança com intuito de pontuar fatos marcantes que transformaram o fazer dança pelo mundo, chamou-me a atenção o papel do “libretista” que, a princípio, era a função mais próximo do “dramaturgista” ou dramaturgo da dança.

Após a longa jornada, cheguei à dança contemporânea e como Mariana Muniz em uma região de fronteira entre a dança e o teatro, cria “2 Mundos”. É um corpo-entre, ocupa um lugar poroso que se permite agregar treinos e vivências, mas é também membranoso, porque filtra o que interessa ao seu ato criativo. É questionador, inquieto, aventureiro, lança-se ao risco, e dança... Dança... Dança...

O segundo capítulo começa por definir este caminho da artista que se faz ao caminhar e, a cada passo, propõe um trajeto singular a sua percepção ou “antena sensível”, com intuito de captar materiais dramaturgicos (documentos para o processo criativo). As quatro práticas apontadas em sua entrevista foram abordadas por mim a partir de um breve histórico e sua relação com “2 Mundos”.

A *Eutonia* foi criada por Gerda Alexander, em 1957, na busca por harmonia e equilíbrio do tônus muscular. As propostas de exercícios⁵ ou práticas corporais não dizem

⁵ Como será esclarecida ao logo desta pesquisa, a Eutonia propõe exercícios diferenciados e pensados para cada pessoa, em especial; grupo ou objetivo. A Eutonia é, portanto, uma proposta de trabalho ou prática corporal, de tratamento e auto-conhecimento.

respeito a alguma ginástica ou, exclusivamente, condicionamento físico, mas sim uma atitude para um trabalho em prol da amplitude de consciência do corpo.

Rudolf Steiner, ao final do século XIX e início do XX, funda a ciência Antroposofia visando ampliar a sabedoria e os conhecimentos sobre o universo humano. Dentro de vários saberes, que integram tal “ciência oculta”, como a chama, está a *Euritmia* um modo estruturado para tornar visível a fala por meio de movimentos com um caráter gestual. As letras do alfabeto, por exemplo, são pensadas a partir dos movimentos musculares que as geram, desde sua origem na laringe até a abstração audível da fala.

O pensamento chinês permeado pela ideia do *Ying* e *Yang* junto aos cinco elementos – metal, madeira, água, fogo e terra – está presente no processo criativo e percurso de vida pessoal da artista por meio do *T`ai Chi Chuan*. Mariana viajou à China para estudar esta prática e de volta ao Brasil chegou a dar aulas. Ao contrário do que muitos pensam, é uma arte de “luta sem combate”, porque não visa o ataque ofensivo e armado, mas de profundo auto-conhecimento e consciência corporal.

Uma visão integracionista tem sido uma constante em todas as práticas, até então, que observei como condutas criativas para o processo de “2 Mundos”. O *Yoga* foi observado por mim devido a artista utilizar livros de anatomia com enfoque nesta prática para melhor entender e visualizar as estruturas musculares. Durante a entrevista, citou o nome do Profº Hermógenes que chegou a conhecer quando residiu no Rio de Janeiro (Brasil), onde também formou-se bailarina, na Escola de Dança do Teatro Municipal.

O último capítulo trata da descrição e reflexão sobre o espetáculo “2 Mundos” na busca por imagens, apontamentos e proposições que explicitam um caminho possível para a dramaturgia do corpo. Parti da LIBRAS enquanto impulso central para a criação de Mariana, porque assim nos relatou durante a entrevista. Segui com a reflexão das canções *Gostoso Demais* e *Sinal Fechado* que compõem cenas do espetáculo.

Dividi o processo de documentação e concepção da dramaturgia do corpo em três etapas: recolhendo e pesquisando material dramaturgicamente; traduzindo material dramaturgicamente em pesquisa de movimento; criação de dramaturgia do corpo na cena. O intuito era acompanhar todo o processo de remontagem: partir da investigação, desde como as ideias surgiram até o produto final. “2 Mundos” foi elaborado durante o período de um ano, uma vez a obra é, certamente, revisitada, o que permite e garante bons frutos para o fomento de pesquisas acadêmicas.

Debruçar, dobrar-se e voltar o olhar foram ações físicas que fizeram parte da minha rotina ao acompanhar o processo de ensaios da artista Mariana Muniz para a finalidade de remontagem de “2 Mundos”. Acreditamos que um estudo de desdobramento sobre “como” uma peça de dança contemporânea pode ser concebida, possivelmente, poderá colaborar com coreógrafos, criadores-intérpretes, pesquisadores na área de dança, interessados, no geral, em processo criativo, dramaturgia do corpo e dança; até mesmo envolvidos nas áreas de estudo sobre procedimentos cênicos. Pode também ser proveitoso às pessoas, em algum grau, envolvidas com o teatro, pois, após o conceito de pós-dramático abordar e alargar a cena teatral, empreitadas ousadas quanto às técnicas, práticas e os caminhos para o treino corporal do ator foram buscados por diretores preparadores do corpo para a cena.

O processo de remontagem, conseqüentemente, passa novamente pelos “documentos de processo” ou todo material dramaturgicamente (como chamei) para a dramaturgia do corpo. Este material foi, portanto, a motivação desse terceiro capítulo que descreveu o caminho da artista pelos seus rascunhos, rabiscos, trechos do livro de Laborit (2000) que inspiraram a composição de “2 Mundos”.

A opção em utilizar a primeira pessoa traz um tom autoral para este material. Parti da observação das ações da artista e, portanto, as proposições aqui apresentadas serão uma teia que teci. Nenhum texto, mesmo em terceira pessoa, é ausente de um “quem” que existe e,

mesmo oculto, marca impressões no discurso sobre seu ponto-de-vista. Um processo criativo em dança contemporânea é, por definição, pessoal e subjetivo. Não busco convencimentos e penso que se a terceira pessoa é assim mantida na academia para evidenciar os fatos e não os sujeitos, a primeira pessoa é para ênfase ao sujeito:

A verdade da arte tem um comprometimento diferente daquele da verdade científica: é uma ficção regida pelo projeto do artista. Trata-se de uma verdade passível de verificação, segundo os princípios daquele que a constrói. (...) Como a verdade surge da própria obra, lida-se com o conceito de verdade no plural: cada concretização do grande projeto do artista conterà sua verdade, que está nas entranhas da trama da construção e que se manifesta em suas leis específicas. (Salles, 2004, p. 134)

Na singularidade da artista ao criar um espetáculo, que coloca em cena, estética e poética, a língua gestual, esta pesquisa buscou ampliar a discussão para outras fronteiras. O artista se alimenta de tudo, mas nem tudo entra no rol particular de sua arte. E o que entra? Como entra?

Em seu depoimento durante a entrevista, Mariana trouxe, em fala, indicativos e apontamentos sobre participantes que foram, e são, bons sujeitos atuantes em seus processos como a parceria com Maria Lucia Lee quem também contribui com provocações importantes para a escrita deste trabalho. Desta forma, a artista e o ser humano que é forneceu-me inspiração ímpar para adentrar na jornada de uma criação em dança.

As conclusões não são conclusivas, porque não marcam o fim de um processo, mas, estímulo extra para outras inquietações; são, portanto, uma reflexão sobre esta jornada. Um feliz encontro e cruzamento de trajetórias “(...) para compreender um pouco mais porquê a gente faz o que faz, acho que vale a pena por isso? Porque a certeza única a gente sabe qual é né? É não-ser. Só isso. Eu vou chorar. É... Porque é forte. É como você ver sua morte, entende?”, diz Mariana Muniz, em depoimento à exposição dedicado aos seus 40 anos de carreira *Trajetória(s)*.

1. Quando o drama surgia o drama pungia a dramaturgia⁶...

Jean-Marc Adolphe conta que, no primeiro SKITe⁷, realizado em Paris, em 1992, Corrado Bertoni, que, na ocasião, trabalhava com Caterina Sagna⁸, sugeriu um jogo de substituições para a palavra dramaturgia: *dramasurgia* (para priorizar o surgimento da ação), *dramapurgia* (para enfatizar a purgação ou a depuração da ação) e, ele mesmo propôs outra, *drama-urg* (destacando a urgência da ação).

Como se vê, a palavra muda, mas seu foco permanece. O que conta é a ação que o corpo realiza, ou seja, o que vale é o que está acontecendo nele. No caso da dança, essa ação remete diretamente aos passos e aos gestos e ao modo como eles são mostrados. (Katz, 2011, p. 163)⁹

A aliteração do título acima, inspirada em Katz (2011), indica que o radical grego *drama*, que significa *ação*, vive, permanece e resume, até hoje, a razão das artes cênicas: observar o outro que realiza para si e para o público uma ação. Não seria por meio da ação que percebemos o que move o criador a cena artística? E no caso da dança, como esta ação acontece no corpo do artista?

O que Helena Katz nos chama a atenção é para o movimento de dança feito pelo corpo que funciona como um “fiador” da dramaturgia. Porém, faz a ressalva sobre o risco deste fiador “fiar as mesmas tramas” e, enrolado pelo tecido da dança, acabar inviabilizando a criação de novas roupagens.

Para Adolphe (1997, p. 32 apud Katz, 2011, p. 167), o papel da dramaturgia é “[interrogar] a ação que se representa e a própria ação de representar.”, justamente, para que,

⁶A palavra “dramaturgia”, etimologicamente, é de origem grega: “drama”, significa ação, e “urg”ia”, trabalho/ofício. Pavis (2011, p.113-115) esclarece que o sentido original remete a “arte da composição de peças de teatro”. Porém, o próprio autor estende as várias acepções sobre o conceito e aponta que após o surgimento da função de *Dramaturg*, na Alemanha, com Lessing e seu trabalho teórico-prático sobre a encenação de uma obra, é possível, hoje, compreender a dramaturgia como atividade de pensar a estrutura da peça e os “fios ocultos” que a torna como tal.

⁷Promovido por Jean-Mark Adolphe, o SKITe é uma plataforma de encontro de pesquisas artísticas sem obrigação de resultar em produção. No primeiro SKITe, destacaram-se Alain Platel e Meg Stuart, e no segundo, acontecido em 1994, em Lisboa, Jérôme Bel fez a sua primeira apresentação pública.

⁸Coreógrafa italiana que se tornou conhecida pela exploração no campo dança-literatura.

⁹Helena Katz é crítica de dança e professora do Curso Comunicação das Artes do Corpo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP/Brasil.

segundo Katz (2011), esta não seja a liturgia da dança. O que a crítica de dança ressalta é a importância de que:

[...] tudo o que está no corpo é pensamento, esteja na forma de movimento ou na forma de palavra. Como hoje a dança pode abrigar tanto um quanto a outra, a tarefa passa a ser a de buscar identificar não mais uma, mas as variadas maneiras que diferentes pensamentos de dança empregam para serem abrigados em obras de dança. (p.167)

Este é o mote principal desta pesquisa: pela análise e acompanhamento da remontagem do espetáculo solo “2 Mundos” da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro¹⁰ perceber como a artista cria sua dramaturgia do corpo; seu percurso de recolha de material dramático bem como sua transformação em cena de dança. Se o espetáculo é, por hora, o resultado (temporariamente) final do “até onde” a artista chegou, é, portanto, uma síntese de seu pensamento de dança, hoje.

A partir do que Aristóteles em sua *Poética*¹¹ desenvolve sobre a *unidade da ação*, estendemos o conceito, segundo Pallottini (1983), “para todo o teatro, e não apenas para a tragédia.” (p.14). O filósofo nos diz que a ação deve ser uma, ou seja, completa; ter princípio, meio e fim. Entendemos, portanto, que o gênero dramático, “todo o teatro”, se funda nesta ideia central: a imitação de ações humanas.

Segundo Aristóteles, a *Lei das Três Unidades*, unidade de tempo, de lugar e da ação, indicaria a estrutura de uma peça de teatro bem sucedida. No entanto, percebeu-se que a última era consequência das duas primeiras, não encontradas no texto do filósofo; quem, portanto, nos leva a pensar que, possivelmente, ele se referiria à importância de ser uma a

¹⁰ Não confundir com a Dança-Teatro que, segundo Pavis (2011, p. 83-84), é um “oxímoro vital” com o objetivo de coexistir em cena cênica e mimese, agrega a personagem ficcional a faculdade de inflamar a si próprio e outras proezas técnicas do dançarino. É uma expressão traduzida do alemão *Tanztheater* e foi Kurt Jooss quem primeiro utiliza o termo em sua escola Folkwang Tanz-Studio, em 1928, apesar de ganhar maior visibilidade com a arte de sua aluna Pina Bausch.

¹¹ A *Poética* é um conjunto de escritos acroamáticos (transmitidos oralmente) organizados e utilizados pelo professor Aristóteles nas aulas do Liceu aos seus alunos sobre a produção poética de seu tempo (o livro data aproximadamente de 335 a.C. e 323 a.C.). Nesta obra, o filósofo nos apresenta os gêneros literários entre os quais está o dramático.

boa imitação da ação – i.e. una, total, na qual as partes bem “entrosadas”, se suprimidas ou modificadas, alterariam o todo. Então, para Pallottini (1983), a *ação dramática*, a *unidade* e o *conflito*, formariam a tríade do que chamamos de *dramaturgia aristotélica*.

A dramaturgia já imitou a vida, a representou, a apresentou, em busca de melhor expressá-la e, hoje, somada a todas estas etapas, se espera também que, para além destas ações, acrescente-se a de *comunicar*, o que convida o espectador a refletir sobre a cena contemplada. O ponto de vista para com a arte muda segundo os paradigmas de cada época. Na pré-história, a arte se dava como *imitação*; já para os românticos, passou a ser forte e profunda *expressão*; os clássicos a tinham nas *formas* “belas” e exímias; e os ultrarrealistas a colocaram como a própria *vida*. Esta última perspectiva, hoje, é o lugar onde a cena da dança encontra solo fértil para criar suas representações extraídas de pensamentos que colocam em cena questões da vida contemporânea (como amor, ódio, morte, vida, etc., na verdade, ora polêmicas ora de ordem universal e existencial, são questões pertinentes ao percurso da humanidade, há gerações).

Desta forma, o termo *dramaturgia do corpo*, na dança, diz respeito à arquitetura dos movimentos que surgem por impulsos ou vontades pesquisadas a partir do próprio corpo. Há uma coreografia resultante de um processo criativo que nasce do corpo e nele se firma. Considera-se para esta perspectiva que as ações englobam tudo o que acontece ao corpo criando um “campo reativo”, segundo palavras de Lepecki (2010). As passagens deste corpo e tudo o que nele se passa começam a agregar elementos à composição criam “uma pele, uma vibração, uma atmosfera” (p.176) As possibilidades, portanto, de uma “escrita corporal” ou coreografia são o fruto ou o chamado espetáculo de dança contemporânea, como é “2 Mundos”.

Observamos em Lehmann (2011) suas ideias acerca do termo *pós-dramático*:

Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical,

visual etc. A cisão entre o discurso do texto e do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação. (p.75)

Aproximamos esta observação ao fato de que, se o texto não está escrito e não é encenado, ou nem indica explícita relação entre discursos – textuais e corporais –, então, é o corpo o texto da dança, o qual, ao mesmo tempo, que está em cena, é a “ação dramática” em si; não necessariamente seguindo a tríade aristotélica – explicada anteriormente. Pode-se traçar um paralelo entre o formato do espetáculo de dança contemporânea, comum hoje, e as ideias de Lehmann (2011) sobre o teatro pós-dramático com uma forte presença não só do corpo, mas de toda sua corporeidade cênica. Tudo que está posto em cena, com base neste escopo, torna-se cênico.

O espetáculo, “2 Mundos”, ao tocar no universo da surdez como rico material para pesquisa corporal, nos atualiza sobre assuntos que há tempo estão no “palco” das relações humanas. O tema da inclusão, por exemplo, quanto ao reconhecimento das diferenças entre os semelhantes e sua inserção social, está como pano de fundo no espetáculo. Apesar de identificarmos a riqueza para uma análise discursiva, não é a pretensão desta pesquisa discorrer sobre uma leitura crítico-teórica com relação à temática da inclusão.

Contudo, notamos que a dramaturgia funciona como um “filtro” para o processo criativo final (o espetáculo). Assim, sendo o corpo da artista, que é o texto da dança, já é, então, a expressão de seu próprio discurso. “2 Mundos”, ao trabalhar com a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e dela extrair material dramatúrgico, dá corpo as palavras. Neste caso, os gestos (os sinais) são os movimentos, que no corpo da artista, ganham qualidade para a escrita de sua dança. É a partir do corpo e para ele que, enquanto pesquisadora, orientei meus pensamentos e olhar para este trabalho.

Aliás, é por meio de seu olhar que o dramaturgista¹² muitas vezes o próprio coreógrafo compõe a cena. O espetáculo final é fruto dos recortes feito desta *dramaturgia do olhar*. Ainda mais viva e intensa nas relações implicadas na arte da dança, a qual pressupõe que o dramaturgista do corpo precisa “coreografar” (do grego χορογραφία; χορεία "dança" e γραφία "grafia" ou "escrita").

É um profissional multitarefas, com perfil eclético e livre para passear entre diversas fronteiras. Fisgado pela trama do movimento, o olhar do dramaturgista nos apresenta o real, ao mesmo tempo, que o representa por meio da composição estética deste olhar. O que almeja comunicar e como irá fazê-lo é questão para a dramaturgia do corpo, porque remete a escolhas, não de ganhos ou perdas, não se trata de uma guerra de forças, mas sim de um processo de negociação: *aquilo que fica na cena comunica? Se sim, o que comunica? E como o faz?*

Encontramos em Pais (2002) e em Saadi (apud Nora, 2010) que, no século XVIII, com G.E.Lessing¹³ e sua “consciência crítica”, a dramaturgia teatral aparece com um segundo significado para além dos princípios aristotélico de “composição dramática”. As autoras se referem ao fato de, a partir de então, a dramaturgia passar a ser influenciada pelo contexto social que se insere. Portanto, os textos dramáticos e o teatro podem ganhar um alcance enquanto *ato social* – e, dependendo do contexto, até político.

No caso da dança contemporânea, essa é a visão de dramaturgia, na qual justificamos a análise de “2 Mundos”: voltar o olhar reflexivo para um enredo que, embora artístico e, portanto, imbuído por todos os caracteres e preocupações estéticas, certamente, se faz

¹² Utilizamos o termo *dramaturgista*, aos moldes de Portugal e das pesquisas sobre dramaturgia de Ana Pais (2002) para diferenciar do *dramaturgo* que, usualmente, está relacionado ao papel do escritor de textos teatrais. Muitas companhias de dança tem o coreógrafo trabalhando junto a um dramaturgista, por exemplo, Raimund Hoghe, que de 1980 até 1990, trabalhou como dramaturgista junto a ilustre Pina Bausch.

¹³ Como escritor, filósofo, publicista e pensador de arte Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) é responsável pelo termo *Dramaturg* que passou a ser utilizado após o estabelecimento deste enquanto função na área teatral. Segundo Quadros (2007), Lessing, em 1767, é contratado para trabalhar no *Hamburger National Theater* [Teatro Nacional de Hamburgo].

enquanto discurso sócio-político, ao tocar e levantar discussões éticas, quando aborda o tema da surdez.

Pavis (2011, p.113-115) esclarece que o sentido original do termo *dramaturgia* remete a “arte da composição de peças de teatro”. Porém, o próprio autor estende as várias acepções sobre o conceito e aponta que após o surgimento da função de *Dramaturg*, na Alemanha, com Lessing e seu trabalho teórico-prático sobre a encenação de uma obra, é possível, hoje, ver a dramaturgia como a atividade de pensar a estrutura da peça e os “fios ocultos” que a tornam como tal.

É com Lessing que o cargo de “dramaturg” é criado e desempenhado por alguém que não tem a função artística, sendo responsável pela escrita de textos didáticos que educariam esteticamente os alemães. Ele estava, pois, trabalhando em prol da criação de uma dramaturgia nacional alemã. Assim, propôs uma “técnica” dramática para atores e dramaturgos e, com isso, acabou criando um “olhar” exterior ou crítico para os espetáculos. (Pais, 2002) Ao que tudo indica o não envolvimento da função com o fazer artístico parece, neste caso, ter sido positivo para a quebra das práticas dramatúrgicas, até então.

A função do *Dramaturg*, portanto, vai de encontro a do dramaturgista como um mediador de ideias entre artista, a própria ideia e o público. Captador de estruturas ou fazedor de teias. Dispara dispositivos cênicos, a fim de, perseguindo um mote central para o processo criativo, organizar a dramaturgia ou a ação cênica.

Dramaturgo, no teatro, é um termo grego da junção entre a palavra “drama” (=ação) e “ergos” (=trabalho), i.e. “aquele que trabalha o drama”. Pais (2002) traz algumas referências entre as quais está a de Eugênio Barba¹⁴ que diz ser dramaturgo aquele que se orienta por uma “técnica de desorientação”, ou seja, escolhe por caminhos diferentes. Para a

¹⁴ Eugenio Barba (1936-?) é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA (International School of Theatre Antropology).

autora, a prática da dramaturgia é flexível e uma arte, a priori, do movimento; tal perspectiva torna-se fisicamente plástica ao encontrar à dança.

Ainda em Pais (2002), neste afã, vimos que o *teatro épico* de Bertold Brecht¹⁵ também interferiu na inovação do conceito de dramaturgia. Com a ideia da adaptação de textos, ao revisitar os clássicos e trazer questões universais colocadas em relação às condições políticas e sociais do seu momento histórico, instiga ao público à “tomada de posição”.

Brecht percebia que o homem está em um processo de constante mutação e só pode ser reconhecido pelas condições do sistema social em que está inserido (aos moldes da dialética materialista¹⁶) As mudanças levaram, então, ao que hoje entendemos sobre dramaturgia que é “(...) dar uma estrutura ao espetáculo organizadora para o que se quer dizer ou que edifica a legibilidade da obra para o espectador”. (Pais, 2002, p.20)

Em contrapartida a Lessing, Pais acredita que o dramaturgista é aquele que está intrinsicamente ligado ao fazer e não um erudito a parte. O conceito de Pais (2002) sobre uma dramaturgia polissêmica e tentacular – semelhante a uma *hidra* na qual se uma parte é cortada outra se amplia e renasce – se aproxima muito desta pesquisa enquanto a ideia de dramaturgia do corpo, a qual buscamos na dança de Mariana Muniz, em “2 Mundos”.

Portanto, Falamos hoje de uma dramaturgia que passa a ser orientada pelo contexto, ninguém vê o processo, mas sim o resultado; daí uma de suas características: a invisibilidade, como coloca a autora.

¹⁵ O alemão Bertold Brecht (1898-1956) foi dramaturgo, poeta e encenador (função a qual surge no ramo teatral a partir do século XX). Desenvolveu seu *teatro épico* que foi uma síntese de experimentos com base nas práticas de Constantin Stanislavski, Erwin Piscator e Vsevolod Emilevitch Meyerhold. O conceito de estranhamento do formalista russo Viktor Chklovski influenciou sua técnica do distanciamento e a quebra da “quarta parede”, ou seja, da suposta “ilusão” proporcionada pelas peças teatrais, até então. Com ideais calcados na teoria marxista, pretendia com isso que o público se reconhecesse e refletisse sobre sua condição social; chegando até uma possível tomada de decisão.

¹⁶ O materialismo dialético é uma corrente filosófica com força inicial no século XIX tendo Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) como seus fundadores. O socialismo científico ou marxismo é oriundo das ideias desta linha teórica e *O Manifesto Comunista*, em 1848, e *O Capital*, em 1867, são obras que melhor esclarecem os princípios básicos e conceitos sobre críticas e análise do capitalismo e propostas para o socialismo (estágio intermediário até chegar-se ao comunismo).

Tais ideias vão ao encontro do que Lehmann (2011) trata por *pós-dramático*. Esta tendência surge nos anos 70 com a rejeição de textos prontos e novos jeitos de arquitetar os elementos (espaço, som e luz) que compõem a cena. No caso da dança, o autor acrescenta que:

A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula *energia*; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto. Já se descreveu a transição da dança clássica para a moderna e em seguida para a pós-moderna como um deslocamento que – para usar as categorias da linguística – partiu do campo semântico para o sintático e então para o pragmático, isto é, o compartilhamento emocional de impulsos com os espectadores nas situações de comunicação do teatro. Esse deslocamento vale de modo geral para a manifestação do corpo no teatro pós-dramático. A realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, toma o lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas. Ele é exposto como sua própria mensagem e ao mesmo tempo como um elemento profundamente *estranho a si mesmo*: o “próprio” é terra incógnita – seja porque na crueldade ritual buscam-se os extremos do suportável, seja porque o elemento inusitado e estranho do corpo é levado à superfície (à flor da pele): gesticulação impulsiva, turbulência e tumulto, convulsões histéricas, desmembramento autístico da forma, perda de equilíbrio, queda e deformação. (p.339)

Lehmann (2011) nesta passagem sintetiza as tendências para o teatro pós-dramático já antes presentes nas relações da dança. Justamente, porque o corpo é a matéria prima da dança e dela extrai toda sua expressão. A construção dramatúrgica na dança é fruto de uma rede de associações feita pelo dramaturgista que indicarão ao espectador a percepção de seu pensamento em dança. Não segue, portanto, uma sequencialidade lógica e organizada como um texto narrativo. Por isso, a instigante e curiosa pergunta entre as pessoas “o que você entendeu”, após assistir um espetáculo de dança contemporânea, é comum, apesar de as respostas apontarem para esta coerência “invisível” tecida pela dramaturgia do corpo.

Outro “acontecimento”, melhor palavra não há, pois é isto que o termo se refere em inglês, que permitiu mudanças significativas para a prática da dramaturgia foram os

*Happenings*¹⁷. Ao proporem a *performance*, que incluía a dança e o teatro, acabaram

gerando em cena um espaço de contaminação e transformação. Desta forma:

[...] a *performance* consagra a relação com o outro e/ou desconhecido, podemos afirmar que a confrontação e a transformação de materiais e pontos de vista são diretamente proporcionais à abertura que é dada ao dramaturgista, permitindo a troca e a viabilidade da comunicação. (Pais, 2010, p.86)

[...] a *performance* é construção, é a experimentação dos limites das linguagens cênicas e organização de relações possíveis entre elas através de uma estrutura forçosamente diferente daquela imposta pela sequencialidade narrativa do texto. (Pais, 2002, p.31)

Outra tendência importante à quebra dramática (aristotélica) é o *Work in progress*, ou arte em processo, ou ainda a obra inacabada, “mecanismo gestador de uma série de manifestações e expressões artísticas”, que pode ser apresentado ao público como parte do processo de criação (Cohen, 2006, p.2 apud Faria, 2011, p.61). Tal manifestação se torna expressiva nos trabalhos de Jérôme Bel¹⁸, Vera Manteiro¹⁹ e Meg Stuart²⁰.

A dança contemporânea inspirada nesses movimentos herda deste percurso a possibilidade de desenvolver em cena uma dramaturgia calcada no corpo enquanto texto de dança; e na coreografia, sua escrita. O dramaturgista da dança holandês Fransien Van Der

¹⁷ Em 1959, este termo foi utilizado pela primeira vez pelo artista Alla Kaprow para se referir a uma forma de expressão das artes visuais, embora tenha apresentado características das artes cênicas. Envolve direta ou indiretamente o público, tem o aspecto da imprevisibilidade, geralmente acontecia em ambientes não convencionais para apresentações. John Cage define como “eventos teatrais espontâneos e sem trama”. Ana Pais (2002) diz ser a “democratização do processo criativo”.

¹⁸ Jérôme Bel (1964-?) é um artista da dança e coreógrafo francês. Junto a outros nomes como Allain Buffard, Boris Charmatz, Jonathan Burrows, La Ribot, Meg Stuart, Thomas Lehmen, Vera Mantero, Xavier le Roy, a partir da segunda metade da década de 1990, foi tido como precursor da *Nova Dança Contemporânea*, apesar de alguns, às vezes, pejorativamente, conferirem a este movimento o nome de *dança conceitual*. (Rocha, apud, Nora 2010, 149-175).

¹⁹ Vera Mantero é uma artista da dança e performer portuguesa oriunda do contexto dito na nota anterior. A artista agrega à cena trabalhos de dança como o solo “Olympia” de 1993, até performances, e.g. “Comer o coração” com parceria de Rui Chafes, apresentada na Bienal de São Paulo, em 2004. Para o filósofo português José Gil (2011), “A Vera não se afirma contra, o contra vem, porque ela se afirma.”, em *José Gil: O corpo em Revolta de Vera Mantero*. Acesso em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1913/1539>. Disponível em: 25 de fevereiro de 2016.

²⁰ Meg Stuart (1965-?) é uma artista da dança e coreógrafa norte-americana. “Em trabalhos como o de Meg Stuart pode-se perceber o ganho: numa estética que assimila e amplifica a linguagem de Pina Bausch, suas sessões de dança abrem cosmos de sentimentos por meio do jogo (até o ridículo) com gestos de melancolia e de solidão coletiva.” (Lehmann, 2011, p. 341)

Putt (apud PAIS, 2002, p. 40) aponta que: “(...) o que pode ser muito estimulante para um coreógrafo fazer, pode ser bastante previsível para o dramaturgista ver, sendo que a sua pergunta constante ao espetáculo é sempre “como é que esta composição organiza a minha percepção?”. Nesta pesquisa, nos detemos ao fazer artístico e como a dramaturgia do corpo orienta a construção do espetáculo.

Este papel de dramaturgista hoje, muitas vezes um profissional de várias tarefas, não se confunde com o dramaturgo, voltado à escrita de textos teatrais, nem com o coreógrafo, quem idealiza os passos e os organiza construindo uma partitura corporal de movimentos. Ele tem uma função mais “orgânica” no processo criativo, é um agente histórico-cultural, colaborador “como indivíduo com saberes e instrumentos próprios e diferentes do diretor ou do coreógrafo.” (Pais, 2010, p.83)

Segundo Quadros (2007), o dramaturgista é um profissional de múltiplas tarefas e desempenharia um papel de “guardião do sentido”. Após sua popularização no ramo da dança, chegaria a dizer que ele se preocupa em propagar o sentido. Muitas vezes é chamado, justamente, para direcionar a encenação ou o processo criativo em dança. Desvenda jeitos de pensar a ideia que será foco do processo criativo bem como, dentro dessa linguagem, ela poderá “fermentar” a coreografia e fomentar a arte da dança.

Os passos, os gestos e como eles são mostrados são, na maioria das vezes, tarefa do coreógrafo, como a autora destaca, no caso da dança. A ideia sobre: que passos? Quais gestos? Como chegar aos caminhos para sua proposição? São boas pistas lançadas pelo dramaturgista. É também, muitas vezes, um profissional “dois em um”: aquele que organiza as ideias, coleta material dramático e aponta caminhos para o processo criativo; além de realizar cenicamente o espetáculo bem como sua encenação – na função de coreógrafo.

No caso da dança, a dramaturgia do corpo é desenhada no espaço pelo artista, mas o responsável pelos recortes é o dramaturgista. Enquanto compositor da cena, ele cria um

desencadear de movimentos com coerência própria para cada parte sendo o todo a expressão estética de seu olhar. Marianne van Kerkhoven²¹ acrescenta que o papel do dramaturgista é dirigido por uma intuição que o faz resolver quebra-cabeças ainda que em busca de uma organização temporária, por isso seu método de trabalho é orientado pelo e em prol do processo. Para Van kerkhoven:

One of the fundamental characteristics of what we today call “New Dramaturgy” is precisely the choice of a process-oriented method of working; the meaning, the intentions, the form and the substance of make a great contribution by means of the material they supply during the rehearsals. This material can be in form of text, of course, but may also be images, sounds, movements, etc.²² (1994, p.18 apud Pais, 2010, p.84)

Um jeito peculiar ou método de orientar o trabalho pelas intuições e intenções do artista contribuem imenso para a criação dramatúrgica de sua composição. Lembramos, neste empenho, que “Criar é jogar peixes no lago” (Soter, apud Nora, 2010, p.138), com esta frase Lia Rodrigues define o *start* para em parceria com Silvia Soter criar dramaturgia. Para Silvia, os passos do *dramaturg* é em “um pé dentro e um pé fora” do processo criativo e “(...) é de algum modo, um crítico. Um crítico que injeta essa crise num processo ainda em curso.” (p.131)

Greiner (2000) agrega ao pensamento e trata a ideia por uma “dramaturgia da carne”, que passa a ser criada a partir do corpo atuante e propositor. É uma visão do corpo em toda sua dimensão expressiva. Considera que, onde quer que esteja inserido, o corpo leva consigo o fato de ser “mídia de si mesmo”, ou seja, ao ser cultural, é agente-reagente e carrega informações, marcas, traços, memórias preciosas, principalmente quando estas são

²¹ Marianne van Kerkhoven (1946-2013) é artista e pesquisadora belga, entre os anos de 1980 a 1990, foi dramaturgista em parceria com a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker.

²² Uma das características fundamentais do que designamos hoje por “Nova Dramaturgia” é precisamente a escolha de um método de trabalho orientado para o processo. Por isso, os atores frequentemente têm dado contribuição significativa por meio do material que eles disponibilizam durante os ensaios. Esse material pode ter a forma de um texto, claro, mas também pode ser imagens, sons, movimentos etc.” Tradução de Ana Pais (2002).

expostas à situação cênica e criativa. Ainda em Mendes (2010) “(...) as imanências implicadas na natureza do corpo são as suas próprias experiências que, por meio de sucessivos processos de impregnação cultural, são tomadas dramaturgias corporais.” (p.207)

O dramaturgista, muitas vezes o próprio artista, faz esta função de exercitar boas perguntas. É o caso da postura e conduta de Mariana Muniz, em sua trajetória. Grande parte dos trabalhos são proposições de reflexões da própria artista quem também cuida desta dramaturgia corporal, pois, são suas inquietações, questões e buscas que a movem à dança. Sua dança é sua forma de expressar-se, posicionar-se e travar relações com o entorno; ou como seu corpo conversa com o mundo, desenvolvendo uma escuta sensível do outro, muito contributiva para seus processos, ao tocar o público, permiti também afetar-se pelos que a rodeiam. Ousaria dizer que é, acima de tudo, um modo de viver pela e para a dança.

Assim:

Devemos crer que o corpo tenha um tal poder integrador, ou assimilador, que transforme tudo o que dele se aproxima, quer dizer orgânico? Em outras palavras, o nexo da dança ligar-se-ia ao nexo do corpo como organismo, ou como estrutura (*fabrica*, como se dizia no século XVI). (Gil, 2004, p.70)

1.1 Entre o teatro e a dança: *o corpo!*

É curioso que a dança herde muito dos métodos provenientes do teatro para a preparação do ator e o teatro tenha entendido que a personagem acontece e compõe-se na materialidade e fisicalidade do corpo. Após a perspectiva pós-dramática chegar ao teatro, é a dramaturgia do corpo que passa, então, a fazer parte dos métodos de trabalho do ator bem como sua consciência corporal para a construção da personagem.

Assim, a dança têm créditos do teatro e o teatro também muito credita à dança. Entre ambos está o corpo é ele o responsável por intercambiar o que, tanto uma arte quanto a outra,

têm de melhor: o dobrar e desdobrar sobre a ação cênica. O que a move, ou a estimula e no que ela resulta trataremos nesta pesquisa como assunto para a dramaturgia, uma vez sendo o corpo que, num primeiro momento, traz os primeiros impulsos ao ato criativo e, posteriormente, o dramaturgista ou coreógrafo quem “filtra” o que de fato será decantado para culminar em cenas e, por fim, desembocar no que chamamos espetáculo.

Entre a dança e o teatro, é o corpo quem direciona o olhar do expectador para as nuances de cada arte. No entanto, dentro do espetáculo contemporâneo, durante sua execução, é absolutamente aceito que o movimento e o gesto possam ora apresentar uma cena, ao moldes do teatro, ora dançá-la. Para Garaudy (1980, p.22-23) “o gesto do mimo é descritivo. O da dança é projetivo (...). Se pudéssemos dizer uma certa coisa, não precisaríamos dançá-la (...) a dança não é a duplicação da literatura...”.

As conexões feitas pela dança entre gesto e movimento são da ordem de uma energia sutil ou tônus que o qualifica. “Desenhar as palavras no espaço” como diz Laborit (2000) é um exemplo de como a dança busca na arte de sua expressão instigar, em quem a aprecia, abstrações relacionadas diretamente ao campo simbólico com o qual o corpo se relaciona. Ademais:

O que deixa claro, portanto, a limitação da dança no que diz respeito a uma total possibilidade de transmitir aquilo que diferencia o homem do resto dos animais: o pensamento crítico, reflexivo, expresso através de um recurso que só ele também pode manipular – a palavra articulada. (Garcia, 1987, p.74)

Elencamos, não aleatoriamente, Grotowski (2011), porque seu nome surge durante minhas primeiras conversas com Mariana Muninz nos ensaios de “2 Mundos”; já que a artista aponta sua obra *Por um Teatro Pobre* como boa condutora para suas reflexões, pesquisa e trabalho, tanto na dança quanto no teatro. Esta obra e autor nortearam as próximas reflexões.

Nos últimos anos do séc. XIX, já alguns aspectos das propostas de Stanislavski²³ sobre a expressividade dramática haviam aparecido na dança do Bolshoi, em Moscou (Rússia). (Portinari, 1989) No entanto, é Pina Bausch quem vai melhor explorá-la, artisticamente, enquanto técnica de composição, juntamente com os princípios de “intensidade e a dor de experiências rememoradas” de Stanislavski e do conceito brechtiano de “distanciamento ou estranhamento”. (Canton, 1994, p.161)

Em seu único livro, *A preparação do ator*, o mestre Stanislavski (2010) refere-se a um exercício cênico que executara enquanto ator pontuando “uma espécie de energia” que nele referveu. Para ele o representar “verdadeiramente” está ligado a esta força que envolve o ator em cena. Esta “energia” alimentada pela coleção de emoções guardadas pelas memórias aliadas para a construção de uma personagem, porque, segundo o diretor, funcionam como “um acervo de material vivo, tirado da vida”.

Os posteriores a Stanislavski debruçaram-se em desenvolver caminhos possíveis para ir além do domínio das técnicas interpretativas e do estímulo das próprias emoções tendo em vista o desgaste do trabalho do ator – uma dos aspectos desafiadores desta arte. Neste sentido, a dança e as artes performativas puderam muito contribuir para que o trabalho corporal disponha, hoje, de várias possibilidades de preparação corporal, uma vez ser o corpo seu instrumental direto de trabalho. Inclusive, indo às fontes de práticas, procedentes das tradições orientais, que visam o despertar, o conhecimento e o resguardo da energia corporal.

Grotowski (2011) com sua proposta de “teatro pobre” parece falar ao que serve diretamente à dança. Se tudo fosse eliminado do teatro – cenário, figurino, som, iluminação

²³ Stanislavski (1863-1938) irá utilizar sua técnica de “memória das emoções” para acordar nos atores a pesquisa sobre seus sentimentos para compor e construir a personagem. O resgate da memória é um recurso que posteriormente será problematizado por outros teóricos dos estudos teatrais, principalmente, no que diz respeito ao desgaste de energia com relação ao trabalho do ator, “O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito geral de ficar visível para o público.” (Stanislavski, 2010, p.65)

e até mesmo o próprio espaço – sobreviveria o ator e o público. Para o autor, “A essência do teatro é o ator, as suas ações e o que ele pode realizar” (p.131), i.e., exatamente este é o foco da dança: manter viva a relação entre um corpo, ou vários, em “movimento dinâmico” (dançando) dentro de um foco, com outros corpos em movimento pausado – que são os espectadores assistindo – fora do foco.

O que sustenta tal conexão na dança é justamente a qualidade do movimento que se exhibe. Certamente não é qualitativo apenas tecnicamente, mas também expressivamente; se o que está em cena comunica e como o faz, é assunto para a dramaturgia do corpo. É a organização das ações, seu arranjo, que nos remete à ideia ou ao pensamento do artista que, neste interim, está materializado pela sua dança.

Grotowski chama a atenção para o trabalho corporal do ator (realizado em seu laboratório) que vai para além da exibição de habilidades vocais, expressivas ou até corporais, pois questiona: *que estado de corpo é este que vai para cena? Como durante a cena ele se comporta?* Por fim, sai, levando consigo o segredo imbatível do teatro ou da dança ou de toda arte ao vivo: a força e vigor daquele instante que morre com ele. No entanto, para o trabalho de um ator em longa temporada, por exemplo, é preciso um resgate para a repetição do espetáculo, com base nisto, *como é possível reviver a força e vigor do instante vivenciado? Como é capturar este instante na memória corporal para acessá-la na apresentação do dia seguinte? Qual é o impacto desse desgaste emocional no corpo?*

A dança privilegia sua ancoragem no próprio corpo, antes da palavra, como é, tradicionalmente, no teatro; porém, não de Grotowski que, certamente, não está a favor desta tendência, mas sim daquela. O corpo é a âncora da dança, logo, o lugar de um dançarino é estar mais acordado e desperto para esta escuta corporal – em teoria, apesar de na prática isso não ocorrer, porque, muitas vezes a repetição excessiva com o objetivo de atingir a “habilidade eximia” da técnica, pode adormecer essa consciência. Esta, quando em estado

desperto, conduz o intérprete-criador, mesmo aquele da reprodução técnica (o executante), para a percepção ampliada com o a capacidade de dirigir o próprio olhar para o movimento e, então, abrir-se para pesquisar o “como”. É a diferença entre um executante de movimentos e um corpo pensante que dança buscando a dramaturgia de como transcender o ato de executar – por vezes até transgredindo a própria execução caso o “erro” ocorra e uma improvisação o leve para fora de sua zona de conforto. Agilidade tal, devido a este treino da auto-observação e do acordar deste olhar interno ou despertar de si mesmo, por sinal, muito presente na atuação de Mariana, em “2 Mundos”.

Conforme Grotowski (2011, p.88) “O ator não deve usar o seu organismo pra ilustrar um “ato da alma”, ele deve *executar* este ato com o seu organismo.”, aquilo que ele chamou de “ato total”, ou seja, utilizar toda a potencialidade de seu ser para estar inteiro em cena. Para ele, “(...) a atividade corporal vem primeiro, só depois a expressão vocal. A maioria dos atores trabalham na ordem inversa. Primeiro, você bate na mesa e, depois, grita!” (p. 139)

Para o diretor, o ator está “inteiro” em cena, quando traz todas as suas técnicas – respiração, projeção de voz, ritmo do pensamento, etc. – à consciência. Complementa que o ator não pode ficar esperando por uma “onda de inspiração” ou em outros fatores imprevisíveis segundo Stanislawski (ancorando-se apenas em suas emoções que são volúveis), por isso a necessidade dele dominar um método. Para este não ser confundido com o risco de determinar uma receita, diria que cada caminho sugere seu próprio método que só será desvendado ao caminhar. Por isso o caminho para um processo criativo é sugerido analogamente à jornada do herói – sabe-se de que irá enfrentar monstros e dragões, mas a amplitude das dimensões só será revelada, quando deles se aproximar.

Longe de encontrar uma receita, o trabalho do ator é ter habilidade de recriar os caminhos para seu próprio trabalho corporal “(...) não se trata de aprender coisas novas, mas de se livrar de velhos hábitos.” Da mesma forma se dá um artista dedicado à vivência da

dança contemporânea. É esta sua condição humana que nos interessa e nos afeta. Ao mesmo tempo, que quanto mais o artista se revela em cena para expressar a sua arte, integralmente, mais se aproxima do público o qual, levado ao desafio, é convidado a buscar identificações, ou não, em seus gestos. Seria o que o diretor chamou de *ato total* que é um “ato de desnudamento total”, sempre com disciplina, evitando o caos, a exaltação ou a histeria.

Para Grotowski (2011), eliminando o que impede o ator de criar novos caminhos, fazendo-o saber o que ele não deve fazer, detectando tais obstáculos que variam de ator para ator, é possível descobrir outras vias de acesso para o processo criativo daqueles criadores pesquisadores. “(...) não pense no instrumento vocal em si, não pense nas palavras, mas reaja – reaja com o corpo. O corpo é o primeiro vibrador e ressonador.” (p.141)

O diretor ainda ensina que “O impulso, entretanto, deve preceder o próprio movimento. Esse impulso deve vir visivelmente do corpo.” o ator deve em seu treino buscar esses impulsos, pois “Essa procura deve ser destinada, particularmente, a uma adaptação do corpo ao gesto e vice-versa. O nosso corpo deve adaptar-se a cada movimento.” (Grotowski, 2011, p.148)

O essencial é que tudo deve vir do corpo, e através do corpo. Antes de tudo, deve haver uma reação física a tudo que nos afeta. Antes de reagir com a voz, você deve reagir primeiro com o corpo. Se pensar, você deve pensar com o seu corpo. Entretanto, é melhor não pensar mas atuar, correr riscos. Quando lhe digo para não pensar, quero dizer com a cabeça. É claro que você deve pensar, mas com o corpo inteiro, por meio de ações. Não pense no resultado, e certamente não pense em quão belo o resultado poderá ser. Se crescer espontaneamente e organicamente, como impulsos vivos, finalmente dominados, sempre será belo – muito mais belo do que qualquer quantidade de resultados calculados.

A minha terminologia resultou de experiências e pesquisas pessoais. Todo mundo deve encontrar um estilo, uma nomenclatura própria, um modo estritamente pessoal de condicionar as suas próprias sensações. (p. 160)

Para o diretor, assim como o músico o ator precisa de uma partitura, justamente, por estar sujeito à repetição e ao desgaste que ela trás após uma longa temporada ou durante

todo um final de semana se apresentando. Esta lição não só vale para a dança como é fundamental para auto-percepção que todo bailarino ou dançarino²⁴ deve desenvolver antes de ir para a cena. É uma relação de troca e encontro e, portanto, trabalhar com o imprevisível significa lidar com o improvável daquele dia, instante e público: “O processo é repetido, mas sempre *hit et nunc*: o que significa dizer que nunca é exatamente o mesmo.”

(Grotowski, 2011, p. 167)

A solidão antes de encarar a cena é um recurso que Mariana faz uso ao buscar no maquiar-se, vestir-se e verificar se tudo está dentro dos conformes. Andar pelo palco em silêncio e passar por todas as marcações e locais de pausa. Como uma espécie de meditação na e durante a ação, ou seja, neste encontro consigo mesma é que realiza umas das formas de concentração e preparo para o seu “estado de graça” cênico.

Grotowski (2011) esclarece a diferença entre método e estética. Enquanto o primeiro aponta caminhos para o preparo do ator e pode influenciar ou servir de guia para orientação de outros diretores; o segundo não. A estética lhe é individual e particular. “2 Mundos”, se visto por este prisma, nos revela que muito embora o caminho de treino corporal de Mariana tenha sido por práticas bastante ecléticas, foram bem utilizadas pela artista a favor de sua estética. Durante a entrevista, ela nos revela que foi recorrendo às práticas e traçando seu treino conforme o que o processo criativo demandara. As técnicas vivenciadas até então são

²⁴ *Bailarino ou dançarino?* No Brasil, “(...) bailarinos, dançarinos, coreógrafos, professores [arte-educadores], integram a categoria dos ARTISTAS, profissão regulamentada pela Lei nº 6533 de 24 de maio de 1978 e pelo Decreto nº 82.385, de 05 de outubro de 1978. Nesse sentido, constitui-se um profissional aquele que detém um registro na Delegacia Regional do Trabalho – o DRT – com artista, nas diferentes funções específicas previstas: bailarino ou dançarino, coreógrafo, assistente de coreógrafo, ensaiador e maître de balé. Com a realização da CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES – CBO/2002 os profissionais da dança passaram a ser denominados artistas da dança. (...) Fato é que a partir da publicação da CBO/2002, surge a denominação artista da dança para designar inúmeras funções específicas desse profissional, incorporando nomenclaturas da atualidade: 1) Assistente de coreografia; 2) Bailarino (exceto danças populares), bailarino-criador, bailarino-intérprete, dançarino; 3) Coreógrafo, bailarino-coreógrafo, coreógrafo-bailarino; 4) Dramaturgo da dança; 5) Ensaaiador de dança; 6) Professor de dança, Maître de balé.” (Terra apud Tomazzoni, Wosniak & Marinho, 2010) Consideramos para esta pesquisa “bailarino” aquele que cursou a técnica do balé, mas também aquele que baila, ou seja, dança. O termo “artista da dança” também é utilizado, no geral, para se referir aos envolvidos com a dança contemporânea, independentemente, de terem o domínio do balé ou não. Uma vez para este estilo, os artistas terem formações técnicas oriundas de diversas e diferentes práticas. O Sindicato da Dança, de São Paulo, emite o DRT por meio de avaliação individual e discrimina na autenticação do documento a categoria de bailarino ou dançarino.

seu repertório de possibilidades para o ato criativo que, aos poucos, ganha “asas” e “levanta voo”, mas sempre retorna e busca um lugar de repouso, onde seus pés firmes pousam para que, suavemente, possam ancorar-se.

O tempo mais lento em alguns momentos do espetáculo, por exemplo, os movimentos com tons leve, principalmente, quanto à fluência dos gestos ao falar em LIBRAS, remetem às práticas de T`ai Chi e Eutonia. Aos poucos, uma nuance das práticas com sutileza vai se revelando pela qualidade da movimentação de Mariana.

Diante da resistência de ensinar métodos prontos, em suma, Grotowski chama a atenção do ator para sempre buscar a “Estimulação, impulso e reação.” Fato que isto não é uma receita, mas sim uma partitura para que dentro desta pauta o corpo esteja pronto para livrar-se de obstáculos ou barreira do que o impede de criar. As “associações” fundamentais para o estímulo do ato criativo são, para ele, reações físicas e concretas que brotam do corpo quando as memórias acordam:

É a nossa pele que não esqueceu, são nossos olhos que não se esqueceram. O que ouvimos ainda pode ressoar dentro de nós. Trata-se de executar um ato concreto, não um movimento como uma carícia em geral mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com o qual tenho contato. Um gato com um nome específico, Napoleão se quiser. E é este determinado gato que você agora acaricia. Isso são associações. (Grotowski, 2011, p.176)

“Contato não é encarar, e sim enxergar.” (p.177) é o mesmo que olhar atentamente e ver observando, atento. Manter esta qualidade de contato com o público e com possíveis parceiros de cena. Desta forma, Mariana, em uma das apresentações de “2 Mundos” (no Teatro Viga, em São Paulo) para um público, em sua maioria, pessoas vindas da área teatral, uma vez sabendo desta informação, minutos antes da cena se abrir, opta, durante a apresentação, por desenhar seus movimentos como se os modelasse para a construção de uma personagem. Afirma a artista que esta habilidade é possível estando em cena, ao mesmo tempo, atentando-se ao público. Para ela, o público do teatro tem um olhar para o

movimento diferente do da dança; o que foi claramente indicado pela sua movimentação em sua performance deste dia. Aliás, nas palavras de Grotowski, ditas em uma conferência, o “Performer é pontifex, fazedor de pontes”²⁵.

Os gestos em cena são os “signos”, para Grotowski (2011), que, enquanto espectadores, devemos perceber, porque entender é uma função do cérebro. Assim, “O teste para um impulso verdadeiro é se eu acredito nele ou não.” (p.182) Percebo aquilo que sinto, são associações que não percorrem, a princípio, o caminho do intelecto. Quando nos atentamos ao que ele diz, entendemos que as associações são individuais e isto é o que consagra autenticidade ao trabalho corporal. Ele se torna verdadeiro e instigante quando as memórias da artista, com suas associações particulares, fazem com que o espectador se identifique e também se reconheça nelas. Esta originalidade é a o que faz a diferença em um trabalho de criação – seja na dança ou no teatro – que envolva o corpo com todas suas potencialidades. Paradoxalmente, quanto mais íntima e individual, maior a amplitude de esbarrar neste imaginário que é também coletivo – eu sou a parte do todo e o todo se reflete em mim.

Disciplina, rigurosidade, sinceridade, ética para àquilo com que se faz, são palavras que Grotowski enfatiza quanto ao trabalho do ator, mas que novamente cabem à dança. Do esgotamento às quebras de resistência de conceitos pré-concebidos para que a atuação em cena seja “verdadeira”, que interpreto por honesta e coerente, dentro do que ele estipula como tomada de consciência para o “impulso correto” (p.186).

O artista diz a verdade e esta verdade é quase sempre diferente da ideia popular de verdade. O público não gosta de ser confrontado com problemas. É muito mais fácil para o espectador encontrar na peça o que ele já conhece. Então, há um conflito. Mas, posteriormente, pouco a pouco, esse mesmo público começa a

²⁵ O diretor acrescenta que “*Performer*, com letra maiúscula, é um homem de ação. Ele não é alguém que representa outro (faz de outro). Ele é um fazedor, um sacerdote, um guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. Ritual é performance, uma ação conseguida, um ato. Ritual degenerado é um espetáculo.” (Grotowski, 1987) O texto *O Performer* dito em uma conferência dada por Grotowski foi traduzido por Thomas Richards e João Garcia Miguel; publicado pela *Art-Press*, em maio de 1987.

perceber que são esses mesmos artistas singulares, os que ele não consegue esquecer. Então nesse momento pode-se dizer que você alcançou a glória. (p.186)

“O processo criativo consiste não apenas em nos revelar, mas também em estruturar o que é revelado.” (Grotowski, 2011, p.190) É desta estrutura que me refiro ao treino corporal de Mariana para iniciar seus ensaios ou um processo criativo. Existe uma pauta e nela uma partitura que a artista define pelas práticas vivenciadas em seu corpo. É um risco, uma vez que o ato criativo para ela é sempre uma aventura ao abrir-se para o que pode ou não dar certo – funcionar e trazer resultado, cenicamente, ou não.

O resultado final, no caso, “2 Mundos” é a decisão artística de como a concretude dos gestos foram por ela explorados artisticamente e, enquanto signo, em cena, extrapolados para a comunicação dentro da linguagem abstrata da dança. Ter ciência de que algum resultado surgirá, sem procurar afoitamente e estreitamente por ele para não alimentar possíveis bloqueios, deixando fluir o processo criativo, é uma condição para ela.

Procurar as memórias-chaves reconhecendo-as pelos impulsos corporais e, ao dar voz ao corpo, estruturando e documentando suas reações (pela escrita, vídeo, fotos, etc.) descobertas virão! Depois de organizadas como materiais dramatúrgicos poderão vir a ser cena. A organização e estruturação é algo muito importante. Passar pelo “surto criativo”, segundo Mariana e precisa ser apenas uma passagem, um trânsito, permanecer não é dizer que se atingiu técnica alguma para a repetição. Esta ideia da artista reflete os princípios de Grotowski quanto ao trabalho de preparo corporal para a habilidade técnica fazer com que se alcance a qualidade expressiva desejada e demandada pela obra.

1. 2 Dança: *dramaturgia do corpo*.

ERIXÍMACO

– A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo!

(Valéry, 2005, p.41)

E o homem sempre dançou... Apesar da tradição dramática (principalmente a ocidental) ser calcada na cultura da escrita, o corpo, pela dança, escreve no espaço e dispensa qualquer outra fonte, a não ser ele mesmo, vibrando em pele e osso seus instintos e pensamentos. Como se viu até aqui, a dramaturgia se baseia, a princípio, no “trabalho sobre a/da/pela ação”. O homem buscou na dança, então, um caminho de expressar os “dramas” de cada época, urgentes à vida de dado contexto. Ao dançar os mitos²⁶ de seu tempo, dramatizou, senão, seu corpo e sua própria história pela dança.

Segundo Campbell (2010), a mitologia teria por uma das suas funções uma que é mais crítica e vital, aquela responsável por auxiliar o homem a encontrar seu centro e desenvolver-se integralmente em consonâncias:

[...] d) consigo mesmo (o microcosmo); c) com sua cultura (o mesocosmo); b) com o Universo (o macrocosmo); e a) com aquele terrível e último mistério que está tanto fora, quanto dentro de si mesmo e de todas as coisas. De onde as palavras voltam, Junto com a mente, sem haverem alcançado seu objetivo. (*Taittiriya Upanishad* 2.9) (p.22)

A dança revitaliza as mitologias e atualiza o corpo. É neste sentido que o artista se utiliza de uma mitologia criativa ao passar por cada uma daquelas funções quando entra em

²⁶ Segundo Joseph Campbell em seu livro *Mitologia Criativa*, “(...) a primeira função de uma mitologia é reconciliar nossa consciência que desperta com o *mysterium tremendum et fascinans* deste Universo *como ele é*; a segunda é apresentar uma imagem interpretativa total do mesmo, como o conhece a consciência contemporânea. A definição de Shakespeare sobre a função de sua arte, “exibir um espelho à natureza”, é igualmente uma definição de mitologia. É a revelação para a consciência dos poderes da sua própria fonte mantenedora. A terceira função é a imposição de uma ordem moral: a conformação do indivíduo às necessidades de seu grupo social, geográfica e historicamente condicionado; e disso pode resultar uma ruptura com a natureza, como no caso (extremo) de uma castração. (...) Coagido ao padrão social, o indivíduo se endurece até se transformar em um morto vivo; e se um número considerável dos membros de uma civilização se encontra nessa condição, terá ocorrido uma situação sem volta.” (p.20-21)

processo criativo. Engajado em sua arte, acaba em um trabalho de risco (pois os danos ou créditos são impactos diretos em seu corpo) ao adentrar em zonas que despertam essa lembrança ancestral. Acessa esse conhecimento primeiro da humanidade e desta fonte emana inspiração para nos rememorar sobre nosso interior. “(...) *Hoje a zona mitogenética é o indivíduo em contato com sua própria vida interior, comunicando-se por meio de sua arte com aqueles que estão “lá fora”.*” (Campbell, 2010, p.93)

Seja em espetáculos, seja em manifestações populares: reconhecemos que o movimento é a matéria-prima da dança. Consideramos que as ações e os gestos possam ser, então, a matéria-prima para a *dramaturgia do corpo*. Dança é a organização de movimentos e gestos, pela relação espaço-temporal, caracterizados por sua qualidade: rítmica, fluente, harmônica, ou ainda, plástica. (Garcia, 1987)

A partir do notável apontamento de Erixímaco, podemos, dizer, deste modo, que qualquer tentativa de descrever ou teorizar sobre a dança, já é um movimento de ordem faltosa para com seu ato. A dança acontece no corpo por meio da locomotiva do movimento – uma constante universal e fundamental às leis do cosmos. Captar tal experiência pelas veredas da razão é sempre uma tentativa desafiadora à abstração.

Ao longo de sua Historia, o homem traz consigo a necessidade de registro e demonstra esforços para repertoriar seus gestos dançantes, desde as primeiras pinturas encontradas nas cavernas²⁷, ao desenvolvimento da escrita (pictórica, ideográfica por hieróglifos e escrita cuneiforme) e até à escrita coreográfica (como sugere o primeiro tratado

²⁷ “A mais antiga imagem da dança data do Mesolítico (cerca de 8300 a.C.). Foi descoberta na caverna de Cogul, que fica a província de Lérida, na Espanha. Mostra nove mulheres em torno de um homem despido, indicando ritual de fertilidade. No livro *World History of Dance*, Curl Sachs analisa esse desenho como registro de uma tosca ronda dançante que atravessou milênios e prenunciava a mítica dança Apolo cercado pelas nove musas. Mas o próprio Sachs adverte que muito pouco se pode deduzir dos desenhos pré-históricos. As imagens prestam-se a diferentes interpretações.” (Portinari, 1989, p. 17)
Observamos em Sachs (1952, p.219-227) que o homem do paleolítico (idade da pedra) deixou na região da atual França pinturas que remeteriam às danças circulares (sem contato). Vimos também a referência aos *pigmeus africanos* citados pelo autor como dotados de um deleite e talento especial para a imitação surgindo danças guerreiras e com base em movimentos dos animais. Hipóteses e bons indícios para pensarmos a origem da dança.

sistêmico sobre a dança²⁸ ou até mesmo a *Labanotation*²⁹), voltando o olhar para a produção crítico-reflexiva sobre dança (refiro-me ao campo da crítica dirigida às danças feitas para o palco ou espetáculo; o crítico de dança é um profissional bastante requisitado, atualmente, quanto ao parecer sobre trabalhos de dança contemporânea e à crítica jornalística ou documental).

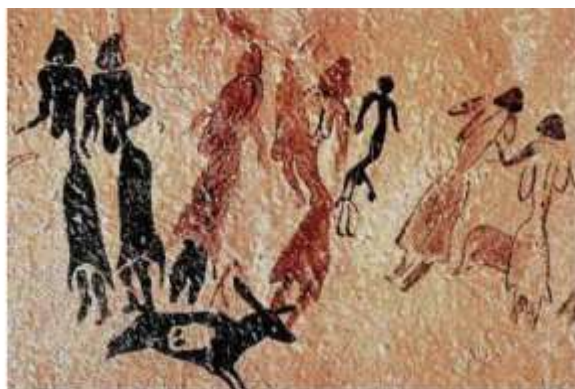


Ilustração nº 1: Pintura de Dança na caverna de Cogul, Espanha. Mostra a dança das mulheres em torno de um homem nu.

Bourcier (2001), em sua *Historia da Dança no Ocidente*, afirma que a primeira dança foi um ato sagrado. O professor leva em consideração a figura gravada na parede da gruta de Gabillou³⁰ (perto de Mussidan, na Dordonha), há 12000 anos a.C., que representaria o ancestral dançarino com a cabeça e o corpo cobertos por pele de bisão; as pernas indicariam a ação de um suposto salto no lugar. Porém, compara-a a outra ainda mais explícita, encontrada na gruta Trois-Frères, a do “Feiticeiro Dançarino”:

²⁸ *Arte Saltandi et Choreas Ducendi* (Sobre a Arte de Dançar e Dirigir Coros) foi o primeiro tratado redigido entre 1435 e 1436 sobre a sistemática dos movimentos do corpo por Domênico de Piacenza conhecido também por “De Ferrara”. Supostamente encomendado pela nobreza para auxiliar os convidados da festa de casamento da filha de Francesco Sforza com o Duque Alfonso de Calábria, pois nesta época Domênico estava a serviço de Sforza, em Milão. (Portinari, 1989)

²⁹ *Labanotation* é um sistema desenvolvido pelo alemão Rudolf Laban (1879-1958), em 1928, para a notação dos seus estudos peculiares sobre análise do movimento; a escrita é uma espécie de partitura corporal. Na Análise de Movimento Laban é observado que Corpo, Esforço, Forma e Espaço se inter-relacionam e informam-se mútua e continuamente. Bourcier (2001)

³⁰ Bourcier (2001) comparou a figura de Gabillou a da gruta de Trois-Frères, de 10 000 anos a.C., em Mostesquiou-Avantès (Ariège). Afirmou que imitações desta apareceram na Suécia e na África do Sul e pergunta como poderiam deslocar-se para lugares tão distantes? Acrescenta que “Os xamãs, lamas, dervixes, exorcistas, mulçumanos, feiticeiros africanos giram sobre si mesmos em seus exercícios religiosos, o que os leva a um estado de transe provocado pela dança, como o do dançarino de Trois-Frères.” (p.7) Tal estado, muitas vezes, estimulado por giros sobre si mesmo.

A cabeça, gravada, está voltada para frente. O tronco, silhuetado por um traço espesso de tinta preta, apresenta-se em um falso perfil. Os dois braços estão em semi-extensão, o direito num plano ligeiramente superior ao esquerdo. O tronco marca uma inclinação de cerca de quarenta graus em relação às pernas. Estas estão levemente flexionadas sobre os joelhos; a esquerda está diante da direita, erguida; o pé esquerdo assenta-se horizontalmente no chão; o direito, em *releve*, prepara-se para colocar-se no mesmo plano. (...) O conjunto é um bom instantâneo de um movimento de giro do corpo sobre si mesmo, realizado por um calcar dos pés no mesmo nível. (p.6)



Ilustração nº 2: Esboço da figura encontrada na gruta Trois-Frères, (“Três Irmãos”), no norte central dos Pirineus. Chamada de “Feiticeiro Dançarino” (ou Xamã) pelo estudo detalhado sobre sua composição. Data do período da pré-história, Paleolítico ou Idade da pedra lascada, 2,5 milhões a.C. até cerca de 10 000 a.C. quando começa a transição para o Neolítico ou Idade da pedra polida).

Se olharmos atentamente para a *Historia da Dança*, veremos que os primeiros indícios de suas manifestações partem da necessidade inata do homem de mover-se: ou em relação à natureza, ou a si mesmo, ou até a outro ser à imagem de sua própria semelhança. É bem verdade que, por ser uma ação que depende só do corpo, pois dispensa outros materiais – se comparada ao teatro, à música ou às artes visuais – é tida como:

[...] a mais antiga ou aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés, e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. (Portinari, 1989, p. 11)

A humanidade tem o movimento como forma inata de comunicação e expressão.

Seria, então, a necessidade instintiva da reprodução uma das manifestações primeiras,

portanto, mais antigas, de uma dança que precedeu o homem com “(...) movimentos considerados dançantes [que] integram a rotina de diferentes espécies, de insetos e mamíferos, na aproximação para o acasalamento.” (Ellis e Sachs apud Portinari, 1989, p. 17)

E, ainda, em maior amplitude, a polêmica: *não seria a própria vida manifestação sublime do sagrado?*

Do sagrado ao profano, observamos em Garcia (1987) que:

Para Curt Sachs (*World History of the Dance*), por exemplo, a dança já existia como forma de arte na Idade da Pedra, tendo sido elevada ao *status* de drama ao extinguir-se o mito na Idade do Metal. Mas, tornando-se arte e ficando a serviço dos homens e não dos espíritos, foi relegada à condição de espetáculo, perdendo seu poder envolvente. Desestruturou-se, e seus diferentes elementos emanciparam-se, tornando-se atividades e artes separadas como jogos, exercício físicos, teatro e religiões. (p.7)

Assim, Gregos, Egípcios e Romanos dançavam e muito! Faziam da dança parte de seus costumes cotidianos (danças nupciais, pós-parto, fúnebres, etc.). Todas as três culturas honravam e saudavam seus deuses com muita dança, por exemplo, “Para os gregos, a dança era de essência religiosa, dom dos imortais e meio de comunicação com eles.” (Bourcier, 2001. p.22)



Ilustração nº3: Pintura em vaso referente às danças rituais gregas de Marie-Lan Nguyen (fotógrafa de artefatos históricos e objetos de arte).

A Grécia integrava a dança à educação; os egípcios conservavam-na em seus rituais; e os romanos, bem, um gosto peculiar para o grotesco. Data ter sido nos espetáculos violentos do Coliseu as primeiras manifestações de “dança”, pois:

[...] criminosos, escravos rebeldes e loucos eram jogados na arena com túnicas embebidas num preparado cuja combustão podia ser provocada à distância. A diversão consistia em fazê-los dançar [diria agonizar] exaustivamente até a roupa pegar fogo. (Portinari, 1989, p.37)

Em parceria com o teatro, a dança passa a fazer parte do espaço cênico e, portanto, a essência dos “mitos”, outrora dançados, passa a ser rico material dramatúrgico para a ação dramática. A dança integrava a composição dramática enquanto imitação e representação das ações humanas do mundo para os palcos. Dançar passa também a ser um ato contemplativo, executado nas cenas das peças e olhado pelos espectadores.

Portinari (1899) acrescenta que a dança é levada aos palcos da Grécia antiga junto à tragédia, o que originou a *dança coral*³¹ (chamada de *emmeleia* característica da tragédia e *kordax* a da comédia) acompanhada do canto; em Roma, é adicionada a ela a arte da pantomima³² com a ideia de transmitir o enredo da peça, só por meio da expressão corporal; no Egito, o festival de Abydos (desde 3000 a.C., aos moldes das festas gregas dionisiacas), apresentavam danças e cantos que manifestavam o culto aos Deuses.

Ainda a autora, ao se referir à divindade Shiva³³ (Nataraja, o *senhor da dança*) retoma a ideia de Bourcier (2001) sobre o caráter espiritual na dança. O oriente nunca separou o sagrado do profano, assim, na Índia, o manual *Natya Sastra* escrito pelo sábio *Bharat Muni* (século II d.C.) associa a dança à concepção de drama dentre seus quatro estilos: *Bharat Natyam*, *Kathakali*, *Manipuri* e *Kathak*. A primeira regra era “o corpo todo deve dançar”. Na China, um dos ensinamentos de Confúcio (551-479 a.C.) era a obrigação

³¹ Todos os atores eram homens, que inclusive faziam papeis femininos, porque entre os séculos VI e V a.C. a mulher foi destinada a função de mãe, filha e esposa e destituída do circuito público. (Portinari, 1989, p.29-33)

³² É o teatro gestual que utiliza a mímica para contar histórias. Diferencia-se da expressão corporal e da dança, porque se define pela quase “perfeita”, ou quanto mais próxima melhor, imitação dos gestos.

³³ Shiva que junto a Brahma e Vishnu formam a tríade básica do hinduísmo; criação-destruição-recriação, respectivamente. Vide Capítulo 2 desta pesquisa para maiores detalhes.

de cumprir os antigos ritos entre os quais estava a dança; e, no Japão, o *Nô* e o *Kabuki* enquanto drama dançado seguiam como uma dança expressiva de suas tradições sagradas³⁴.

O longo e contraditório período da Idade Média (476 d.C até 1453)³⁵ fica marcado pela *dançomania* que vai até o Renascimento (entre os séculos XII e XIII). Devido à peste negra; as pessoas dançavam, diante do desespero das dores físicas e doenças, a *dança macabra* como ficou conhecida pela obscuridade desta época.

É neste período que as proibições da igreja (de tradição cristã), após várias tentativas, não conseguem separar as pessoas de sua vontade de dançar. Por um lado, a igreja condenava a dança, devido ao caráter pagão (traços que jamais apagou das manifestações populares) e forte presença do corpo (relacionando-o a algo pecaminoso). (Portinari, 1989) Pelo outro, utilizava o teatro religioso e as danças macabras para disseminar suas ideias moralistas, no esforço de doutrinar as pessoas, segundo interesses próprios. Em algumas festividades religiosas (como se vê até hoje nas danças folclóricas brasileiras, por exemplo, o cavalo-marinho³⁶) a dança era permitida, como documentado no Concílio de Avignon e da Sorbonne (Bourcier, 2001).

Haviam danças litúrgicas praticadas segundo regras estipuladas pela igreja. O que nos vale aqui ressaltar é que “(...) a dança na Idade Média Cristã é apenas divertimento.” (2001, p.51), ou seja, associada à ideia de espetáculo. Ver para não fazer ou ser punido. Para não despertar o corpo, dá-lo voz e questionar o poder supremo. Contê-lo é manter a autoridade, ordem hierárquica e poderio da igreja.

³⁴ “*Kojiki*, livro sagrado do xintoísmo, a dança nasceu de um estratagema divino para atrair o sol que havia desaparecido.” (Portinari, 1989, p.45)

³⁵ De 476 d.C com a deposição de Rômulo Augusto em Roma, até 1453, com a tomada de Constantinopla pelos Turcos.

³⁶ O *Cavalo-Marinho* é um folguedo popular; uma dança típica da região da Zona da Mata setentrional, em Pernambuco (Recife/BR). Acontece na época das festas natalinas. Com teatro, dança, música e poesia, o enredo da encenação assemelha-se às danças populares cênicas de Portugal justo aso seus 73 personagens que rememoram figuras da cultura lusitana galantes, santos e reis.

“A evolução da dança seguiu este trajeto: o templo, a aldeia, a igreja, a praça, o salão e o palco.” (Faro, 1986, p.30), o último lugar nos levará para o foco de nosso interesse (quanto à dramaturgia do corpo): a dança cênica, “dança espetáculo” ou para exibição. Aliás, o *momo* (de *momer* = máscaras), tornou-se a atração, neste período (século XIII), uma espécie de “carola burlesca”³⁷ na qual os participantes estavam mascarados. É o que será responsável para a origem do posterior *balé-teatro* (dança-teatral ou dança-espetáculo). (Bourcier, 2001)

Antes, porém, para diversão particular da nobreza, os *trovadores* dançavam e cantavam a poesia, fazendo a alegria dos castelos medievais. Acabaram, com isso, por levar as danças populares aos nobres que os imitavam em seus momentos de diversão. Dos castelos à corte, passaram a ensinar a dança que virou moda no século XII: a *dança aos pares*. Estas foram, aos poucos, instauradas pelos *mestres-de-baile* nas cortes renascentistas, já em um tom diferente comparado ao da obscuridade do século passado.



Ilustração nº4: Representação de Dança nos jardins do castelo.

A dança passa a depender de mestres que, a serviço da corte, são convocados a ensiná-la. O ato de ensinar gerou a necessidade de codificar os passos e registrá-los.

³⁷ Era a *chorea* uma dança de roda fechada ou aberta muito comum na Idade Média.

Domenico Di Piacenza, ou Di Ferrara, foi quem redigiu o *Da arte de dançar e conduzir coros*, primeiro tratado que sistematizou passos básicos de dança e instruções para “bailar”.

Das populares, às danças de corte, na Renascença (séculos XIV e XV, início da Idade Moderna³⁸), surge o *balletto*³⁹ (do verbo em italiano ballare = saltar, dançar, bailar), um tipo de dança-espetáculo das cortes renascentistas.

A partir do século XVI, surge, então, o *balé de corte*⁴⁰ como o primeiro a ser organizado em torno de uma ação dramática com intuito de divertir a corte. Aliás, eram, exclusivamente, feitos pela e para a nobreza. Surge do plebeu italiano Baldassarino Belgiojoso (1500-1587, mestre de dança e violinista), que, em 1555, chegando à Paris afrancesou seu nome para Balthasar de Beaujoyeux, em parceria com sua patrona Catarina de Médicis (1519-1589), que lhe deu o posto de *valet de chambre*⁴¹.

Catarina ao casar-se com Duque de Orleans, futuro Henrique II da França, leva consigo a ideia do balé de corte; logo, a França se torna palco principal desta arte. Podemos dizer que Beaujoyeux não muito passou a posto de organizador de espetáculos e, supostamente, seria o precursor do papel de libretista e “produtor” da dança-teatral antecessora do futuro *ballet*. Além de elaborar o enredo, atuou como coreógrafo e propositor do *Ballet comique de la reine*⁴², em 1581. Conforme Garcia (1987) ele teria criado um “novo” gênero de dramatização com dança, mímica, declamação, canto, cenografia, cenotécnica, e conteúdo unido à comédia, razão de seu nome, homenagem à rainha.

³⁸Idade Moderna tem início, em 1453, com a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos indo até 1789, início da Revolução Francesa.

³⁹“A palavra *balletto* seria também usada no *Código de dança*, [em] 1465, de Cornazano, também de Piacenza (...).” (Garcia, 1987, p.23) O termo ballet (balé no português do Brasil) vem do italiano *ballo* (dança, baile) e de seu diminutivo *balletto*. (Rengel & Van Langendonck, 2006)

⁴⁰Charles Perrault (1628-1703) “(...) escreveu seus contos segundo os códigos da corte de Luís XIV, ao passo que Grimm [Irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859)] imprimiram novos valores da burguesia alemã às suas histórias.” (Canton, 1994, p. 12) Os contos de fadas serão motes principais para os balés clássicos que seguirão com o início dos balés de corte. São histórias para serem lidas do ponto-de-vista histórico-social, estético e psicológico.

⁴¹Fidalgo ou alguém que presta serviços ao rei e à rainha.

⁴²*Balé cômico da rainha* é a primeira companhia formada por artistas vindos da Itália e por nobres franceses. O rei também participava e, geralmente, interpretava uma divindade. (Rengel & VanLangendonck, 2006)

Bourcier (2001) aponta que a mitologia fomentou a criatividade para os libretos dos balés de corte como uma ação falada, cantada e dançada. O autor cita as palavras de Beaujoyeux que diz fazer “falar o balé e retumbar a comédia” utilizando a lógica de um “teatro total”. *Circe* foi o primeiro espetáculo da companhia e contava a história de Ulisses que, ajudado pelos deuses, escapa de Circe, a feiticeira, quem transformava pessoas em animais.



Fig. 385.—Representation of a Ballet before Henri III. and his Court, in the Gallery of the Louvre.—Fac-simile of an Engraving on Copper of the “Ballet de la Reine,” by Balloisier de Beaujoyeux (Paris, Mamez, Peignan, 1582.)

Ilustração nº5: Gravura de Jacques Patin, em 1582, do Balé cômico da rainha.

É com o absolutista⁴³ francês, Luís XIV (1638-1715), o Rei Sol, com forte apreço pelas artes e a criação da *Académie Royale de la Danse*⁴⁴ que surge a dança clássica. Ele aparece como personagem principal no *Ballet de la Nuit*. O mestre de dança Charles Louis Beauchamps (1636-1705) junto a Jean-Baptiste Lully (1632-1687), compositor e dançarino,

⁴³ Aliás, é dele a sentença famosa “*L’État c’est moi*” (O Estado sou eu) a qual muito bem demonstra como conduzia sua política.

⁴⁴ Neste recorte de uma carta-patente estão os objetivos desta empreitada: “A arte da dança sempre foi reconhecida como uma das artes mais honestas e necessárias para formar o corpo e para lhe dar as primeiras e naturais disposições para todas as espécies de exercícios, entre os quais os das armas, sendo por conseguinte uma das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às outras pessoas das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às outras pessoas que têm a honra de nos servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos *ballets*... Desejamos restabelecer a referida arte na sua perfeição e aumentá-la tanto quanto possível.” (Portinari, 1989, p.66-67)

foram figuras centrais atuantes na academia. Travaram parcerias com artistas renomados da época como Molière.⁴⁵

Lully cria a ópera-ballet na qual os elementos da ópera – árias, recitativos, coros – conduzem a dança. Aborda temas mitológicos, mas semelha as aventuras dos deuses as dos mortais. Ambos exerceram a função de coreógrafos, mestre de dança e “dramaturgistas”, pois se dedicavam a elaboração dos enredos dos balés. Em 1670, quando Beauchamp deixa os palcos, Luís XIV funda a Ópera de Paris, uma escola para treinamento dos bailarinos e Lully tornou-se compositor oficial da nova instituição.



Ilustração nº6: Figurino para o Rei Sol, na personagem “Apolo”, no “Ballet de La Nuit”, em 1653.

No século XVIII (o século das luzes), a invenção do *ballet* marca uma mudança para o contexto da dança como “(...) uma formula nova, o drama-balé-pantomina em que o elemento narrativo declamado, claramente expresso no balé apenas de ação, foi convertido numa ação pantomímica, isto é, sem palavras” (Garcia, 1987, p.30)

Pode-se dizer que a ideia de “espetáculo independente” (Katz, 2011) começa com Jean-Georges Noverre⁴⁶ e seu *ballet d`action* (Balé de Ação). Ao recusar utilizar as palavras

⁴⁵ “Os historiadores da literatura esquecem quase completamente que, entre as vinte e oito obras conhecidas de Molière, doze são comédias-balé, onde a dança tem mais importância – ao menos quantitativamente – do que o texto.” (Bourcier, 2001, p.119)

pelas declamações, definitivamente, traz para a cena passos de dança associados à Pantomima (arte da imitação por excelência) e passa, assim, a dar maior ênfase à coreografia. Em 1760, publica, em Lyon, um manifesto chamado *Letters sur le ballet et les arts d'imitation* (Cartas sobre o balé e as artes de imitação).

O formato do texto (gênero epistolar) escrito em “cartas” era recorrente no século XVIII permitindo maior liberdade ao escritor para expor seus pensamentos de forma mais fluida e menos crítica (erudita). Assim, as reflexões de Noverre trazem novos rumos para a dança, do ponto de vista de quem já muito havia vivido nos palcos e poderia, então, “(...) dignificar a dança, trazendo-a para o rol das belas-artes, e convertê-la à imitação da natureza, definindo com isso um novo gênero: o balé de ação.” (Monteiro, 2006, p.29)

Há pressupostos de que a verossimilhança⁴⁷ e a imitação da natureza⁴⁸ já eram discussões levantadas sobre a ação dramática pelo balé de corte. No entanto, vinculado à vida da corte e às festas, muitas vezes, por fim, a cena se dissolvia em um grande baile, logo, a dança era inserida entre a trama com música, recitativos, cantos, etc., e parte da sociabilização entre as pessoas. Com o balé, a dança se desvincula de sua função social. Quando separado da corte, o balé precisa, para além do *divertissement* (divertimento)⁴⁹ ser um espetáculo teatral burguês, saindo dos bailes e assumindo, aos poucos, posteriormente, os palcos. É neste momento que para Noverre a dança precisa ganhar expressividade para falar à alma por meio do trabalho do bailarino e concentrar a ação dramática nos

⁴⁶Para situar a importância de Jean-Georges Noverre (1727-1810), basta lembrar que, para Lincoln Kirstein (1907-1996), ele está para a dança como Shakespeare para o teatro. (Katz, 2011, p.163)

⁴⁷ É aquilo que possui semelhança com a nossa realidade e, para a pesquisa em teatro, está relacionada às discussões de Aristóteles na *Poética* sobre a Regra das Três Unidades (Ação, tempo e lugar). “Já a verossimilhança poética consiste em dar aos personagens o caráter, a expressão, as paixões que lhes são adequadas, segundo a idade, o temperamento e o envolvimento na ação. A verossimilhança poética inclui também regras, o costume e o respeito àquilo que se sabe sobre a fábula, o mito ou a história.” (Monteiro, 2006, p.114)

⁴⁸ Os princípios aristotélicos sobre a imitação da ação quanto ao desenvolvimento de um enredo teatral eram aplicados ao Balé de Corte. A dança eram cenas que apareciam ao longo de um enredo desenvolvido pelo libretista a partir de um tema.

⁴⁹ Era para Noverre uma dança mecânica que faltava verossimilhança e expressão trabalhada pelos bailarinos.

movimentos pela técnica da pantomima articulada ao drama, o que se consagrou como um passo ousado para o destino da dança, na época. (Monteiro, 2006)

Canton (1994, p. 63) aponta que “Noverre comprovava definitivamente a transformação da dança de um divertimento palaciano numa forma autêntica de linguagem artística.” Nesta altura, o mestre de balé também elaborava a composição do espetáculo – exercendo, assim, dupla função como coreógrafo e dramaturgista. Para Noverre (apud Monteiro, 2006, p.197):

Todo o balé complicado e prolixo que não trace com nitidez e desenvoltura a ação que representa, cuja intriga só se adivinhe com um programa na mão; todo balé cujo enredo não se faça sentir, que não ofereça uma exposição, uma intriga e um desenlace, será somente, segundo minhas ideias, um simples divertimento de dança mais ou mesmo bem executado, que me afetará mediocrementemente, já que não tem caráter algum, desprovido de toda e qualquer expressão. (Carta II)

Noverre também compunha danças e foi, certamente, o “reformador” da dança contribuiu para que, mais tarde, ela ocupasse lugar nos teatros; propôs maior coerência e expressão à cena que “(...) deve narrar uma ação dramática, sem se perder em divertimentos que cortam o seu movimento; é o “balé de ação”.” (Bourcier, 2001, p.170) Nas palavras de Noverre:

O balé bem composto deve ser uma pintura viva das paixões, dos costumes, dos usos e das cerimônias de todos os povos da terra. Todo assunto de balé deve ter uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão; como uma peça de teatro. Deve principalmente não se limitar “a uma execução mecânica”. (Carta XIII).

Para ele, as mudanças também deveriam se estender aos bailarinos⁵⁰, pois:

A falta de inteligência e a estupidez que reina entre os bailarinos têm sua origem na má educação que recebem normalmente. Para que nossa arte atinja este grau de sublimidade que peço e desejo, é indispensavelmente necessário que os dançarinos dividam seu tempo e seus estudos entre o espírito e o corpo e que ambos sejam

⁵⁰ É aquele que dança, para tanto, aprendeu a técnica do balé, porém, pode ser também quem baila (bailar = ballare). Opto nesta pesquisa por utilizar o termo artista da dança quando me refiro à Mariana Muniz. Além de a artista ser bailarina formada em Balé Clássico, também passou pelo aprendizado de outras técnicas de dança.

objeto de suas reflexões; mas lamentavelmente, tudo se atribui ao último e tudo se recusa ao primeiro. (Carta XXII) (Bourcier, 2001, p.174)

Segundo Haskell (apud Faro, 1986, p.38), “todo o ensinamento de Noverre se resumiria numa única frase: “o balé não é um pretexto para dançar, mas a dança é um meio para se expressar uma ideia dramática.”” Ainda em Caminada (1999, p.123) “O ballet deve ser um drama dançado, que corresponda em tudo ao drama falado ou cantado e, como este deverá seguir a teoria da poética de Aristóteles.”

O Romantismo⁵¹, no século XIX, aos moldes dos ideais da Revolução Francesa (liberdade, igualdade e fraternidade), deixa o estímulo da Antiguidade grega, fomento da expressão dramática, até então, para as adaptações de narrativas literárias ganharem corpo com a dança. Da Itália para França, depois para a Rússia, da França para Inglaterra, depois para o mundo, os balés clássicos tornaram-se sinônimo de dança e referência técnica para quem quisesse se tornar bailarino.

A associação dos balés românticos⁵² aos contos de fadas⁵³ foram o auge da era romântica “(...) coincide com o de uma intensa produção literária valorizando o pitoresco, o fantástico, o exótico, o medieval, o espiritual..” (Portinari, 1989, p.96) Somam-se as ideias de sobrenatural, mágico e etéreo, aliás, um das razões para a elevação das bailarinas pelas

⁵¹ O termo romântico data de 1730, usado primeiro pelos ingleses; Rousseau, em francês, associa-o ao *selvagem* para descrever uma paisagem; Baudelaire, depois, analisa como uma maneira de sentir com espontaneidade instintiva e mesmo de violência passional; libertar-se dos valores clássicos propagados pelos Franceses. Lessing afirma que “os franceses não tem teatro”. Se os franceses acreditavam que a *forma* e a técnica eram superiores aos conteúdos, é com os alemães e os ingleses que tomam consciência da importância da ideia. (Portinari, 1989) “Nas mãos dos românticos, a forma é serva, não senhora” (Faro, 1986, p.52), a serviço da expressão do artista que buscava dentro de si uma fuga para as tensões externas e conflituosas da Revolução Francesa.

⁵² Duas grandes bailarinas foram: Marie Taglioni (1804-1894) dançou *La sylphide* (1823), filha do italiano Filippo Taglioni (1777-1871); e Carlotta Grisi (1819-1899) dançou *Giselle* dirigida por Carlo Blasis, mestre que publicou o *Traité Élémentaire de la Dança*, sobre os códigos do ballet. O balé *La fille mal gardée* marcou o *pré-romantismo* na dança com a autoria de Jean-Dauberval.

⁵³ Ver livro contos de fadas. Charles Perrault, em 1697, ao gosto da corte de Luis XIV, publica *Histoires ou contes du temps passé* (Histórias da Mamã Ganso), possivelmente para um caráter educativo da crianças. Jacob e Wilhelm, os irmãos Grimm, na Alemanha, escreveram histórias com valores da burguesa alemã. Ambos com influência da tradição folclórica oral. (Canton, 1994)

sapatilhas de ponta. O poeta Théophile Gautier (1811-1872) em prol dos ideais românticos enquanto poeta, crítico literário e amante da dança escreveu o balé *Giselle*.

Se o mestre de dança coreografava, o *libretista*⁵⁴, portanto, garantia o conteúdo que seria dançado. Já é um indício para o que no futuro chamaremos de “dramaturgista” ou aquele que “amarra” as ideias na peça de dança. Encontramos em Faro (1986, p.55) que “Uma das mudanças mais significativas no balé é o aparecimento do libretista ou roteirista. Até então, com raras exceções, os libretos eram escritos pelos próprios coreógrafos (...).

A decadência do balé clássico francês abre as portas para a Rússia. Se os clássicos franceses ganharam agilidade e vigor com a influência dos italianos⁵⁵, o virtuosismo técnico, “caracteristicamente formalista” (Canton, 1994, p.20) será o salto para os russos. A ida do francês Marius Petipa⁵⁶ (1818-1910) à terra dos czars, como mestre e coreógrafo do Teatro Imperial de São Petersburgo e da companhia Maryinsky, marcará a produção dos conhecidos *ballets de repertórios*.⁵⁷ O bailarino e coreógrafo “Petipa transformou o conteúdo do balé. Herdeiro do “balé de ação” de Noverre, por intermédio do balé romântico, manteve uma trama dramática, mas aplicou-a a historietas bastante pueris, a contos infantis; (...).” (Bourcier, 2001, p.220)

O estilo russo com “(...) uma linha dramática e uma atmosfera, por vezes sentimental, por vezes lírica, outras tantas, espiritual, (...)” (Caminada, 1999, p.151) contribui para a consagração do *ballet* que migraria da Rússia pelo mundo afora. Para a dramaturgia da dança, os russos tornaram-se um marco devido à forte presença nos balés de adaptações oriundas das narrativas literárias ou por vezes delas extraídas seu mote

⁵⁴ O termo vem da palavra italiana *libreto*, literalmente, livrinho. Não se confunde com a sinopse ou trama, mas sim um roteiro. No entanto, apresenta os conteúdos a serem dançados.

⁵⁵ Enrico Cecchetti (1850-1928) foi um mestre de ballet que desenvolveu um método com o qual os bailarinos deveriam ter noções de anatomia em relação à técnica do ballet. Sua ideia com isso era que eles se apropriassem dos movimentos e não apenas os executassem.

⁵⁶ Foi bailarino, dançou na Ópera de Paris e coreografou o balé *A Bela Adormecida*, adaptação do conto-de-fadas, a versão literária mais conhecida é a dos Irmãos Grimm.

⁵⁷ Recriados, dançados e aplaudidos até hoje, estas peças remetem a contos e obras literárias. Petipa criou várias entre as quais estão: *Dom Quixote*, *La Camargo*, *La Bayadère*, *Talismã*, *A Bela Adormecida*, *Barba Azul*, *Raymonda*, *Harlequinade*, *As Estações*.

inspirador; apontamentos sobre o contexto sócio histórico e, principalmente, político⁵⁸; tendências estéticas do imaginário artístico da época ainda com traços do romantismo.

Mikhail Fokine⁵⁹ (1880-1942) em parceria com Diaghilev⁶⁰ trazem novos ares à dança e o surgimento de peças originais. Neste afã, o bailarino Nijinski foi nomeado por Diaghilev como coreógrafo. Ele foi o responsável por adotar a rítmica dalcroziana⁶¹ e com a música de Igor Stravinsky⁶² compor *L'Après-midi d'un faune*⁶³ (A tarde de um fauno), em 1912, e *La Sacre du Printemps* (A sagração da primavera), ano seguinte. Ambos os espetáculos foram recusados, vaiados e muito mal recebidos pela plateia de Paris. Portinari (1989) destaca que Diaghilev levantou-se da sua cadeira e se dirigiu ao público pedindo “Por favor, deixem ao menos terminar o espetáculo”.

No entanto, após a estreia, Diaghilev brindou com os amigos dizendo ser promissor o futuro da *Sagração*, assim como vislumbrou para o *Fauno*. Sem dúvidas, após Balthasar de Beaujoyeux (quem criou o Balé Cômico da Rainha), foi Diaghilev uma personalidade ímpar

⁵⁸ Desde as posições da cabeça em *pose* ou *posado* (em francês, pausa) levemente inclinadas para a diagonal que se dirigiam ao Rei, que assistia a dança do camarote lateral superior do teatro (palco italiano), até os pés *en dehors* (posição dos pés abertos em um ângulo de 45°, mantido assim para facilitar o caminhar evitando que as damas pisassem no barrado dos longos vestidos; no início da dança a dois, dama e cavalheiro posicionavam-se lado a lado, com o tempo passaram a dançar frontalmente e virar os pés em posição paralela, o que gerou diversos tipos de danças de salão – ou dança social, em Portugal – dançadas, desta forma, até os dias de hoje). Abertos e sempre frontais, o *em dehors* permita que os bailarinos andassem desta forma para saírem de cena sem darem as costas para o rei. Posteriormente, marcos históricos, como foi a Revolução Francesa, certamente, influenciaram nas construções dos balés

⁵⁹ Mikhail Fokine (1880-1942) foi bailarino, coreógrafo e professor da Escola Imperial russa.

⁶⁰ Serguei Pavlovitch Diaghilev (1872-1929) foi diretor e mecenas, na Rússia.

⁶¹ Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) estudou Letras, foi professor de arte dramática e de música (harmonia e solfejo no Conservatório de Genebra). Ao perceber a dificuldade dos alunos para coordenação desenvolveu um sistema de ensino segundo a educação auditiva deve começar pela rítmica que é basicamente muscular. A *Euritmia* (de eu = bom; rhythm = fluxo, rio ou movimento) ou ginástica rítmica visava desenvolver “(...) o senso de ritmo pela transposição dos sons em movimentos corporais”. (Garcia, 1987, p. 55-56) Entendeu que trabalhar o corpo era fundamental para a educação musical. (Portinari, 1989) Assim, o corpo é instrumento primordial para a assimilação da música. O “bom ritmo” para ele parte de três pressupostos básicos quanto os exercícios corporais para educação rítmica. “(...) 1 – Todos os elementos da música podem ser experimentados (vivenciados) através do movimento; 2 – Todo som musical começa com um movimento, portanto o corpo, que faz os sons, é o primeiro instrumento musical a ser treinado; 3 – Há um gesto para cada som, e um som para cada gesto. Cada um dos elementos musicais – acentuação, fraseado, dinâmica, pulso, andamento, métrica, podem ser estudado através do movimento. (Artaxo, Monteiro, 2008, p. 56)

⁶² Igor Stravinsky (1882-1971) compositor, pianista e maestro russo. Seu primeiro bailado foi *O pássaro de fogo*, em 1910, com coreografia de Fokine.

⁶³ Balé inspirado em um poema do escritor Stéphane Mallarmé (1842-1898) com música de Claude Debussy.

e empreendedora na dança. Os espetáculos enriqueceram após sua investida na dança.

Buscava sempre o libretista e artistas de alta qualidade para sua parceria. Para Faro (1986):

Diaghilev abriu as portas do presente e do futuro, a dança acadêmica deixou de ser um conjunto de regras inquebrantáveis para se tornar subserviente ao talento e à inventividade de qualquer coreógrafo. Se existem outras técnicas igualmente válidas, não há qualquer razão para se abandonar a acadêmica, já que não é mais uma camisa-de-força, mas sim uma base sobre a qual se pode assentar qualquer tipo de proposta. (p.111)



Ilustração nº7: Diaghilev (1872-1929), diretor russo e mecenas da dança.

Na *Sagração*, Nijinski valorizou a expressão de cada bailarino que teve a oportunidade de mostrar sua expressão (recusa, assim, a ideia de corpo de baile ou as filas de bailarinas, comuns aos balés de antes, que integravam o “pano de fundo” dos *pas de deux*⁶⁴ e solos dos balés clássicos). Com isso o coreógrafo assume também a função de dramaturgista, pois, além de coreografar os passos, pesquisa a criação cênica em detalhes e propõe, sugere, opina sobre a peça, além de desenvolver o libreto.

Nijinsky se sentia bem mais à vontade para pesquisar figuras de vasos gregos e criar os movimentos de perfil para o *Fauno*. Agora, porém, ele não podia contar com fontes visuais a serviço da imaginação. Tudo precisava ser reinventado segundo um ritmo que soava como bárbaro e ao qual os bailarinos não estavam habituados. Era preciso também fazê-los que, desta vez, a elegância aprendida na

⁶⁴ Pas de Deux significa em francês “passo de dois”. É geralmente dançado por um bailarino e uma bailarina.

Escola Imperial tinha que ser substituída, por um rastejar pesado, passos *em dedans*⁶⁵, movimentos convulsivos. (Portinari, 1989, 119-120)

A composição de Stravinsky não foi alterada nem se quer adaptada esse respeito inovador (pois, Tchaikovsky adaptou alguns trechos de sua obra para “enquadrar” dentro da partitura de *O Lago dos Cisnes*⁶⁶) trouxe o desafio para os bailarinos aprenderem a habilidosa e ousada movimentação proposta por Nijinsky.



Ilustração nº8: Nijinsky em *L'Après-midi d'un faune* (1912).

⁶⁵ *En dedans* significa posição fechado dos pés (paralelo). Em oposição está o “*En dehors*” que é a característica posição aberta dos pés em um ângulo de 45°. Encontramos em Sampaio (2013) que na corte de Luís XIV (o Rei Sol) as rígidas regras de etiqueta exigiam dos bailarinos a entrada e saída, no palco, sempre virados de frente para a nobre plateia. Com os pesados figurinos, perucas e saltos altos, além desta movimentação, os bailarinos perdiam o equilíbrio e poderiam até cair ao pisar na barra das roupas. Foi quando Cesare Negri (que, em 1604, escreveu um tratado sobre a dança, o *Nuova inventioni di bali* – Nova invenção do baile) descobriu que virar o pé para fora era elegante e garantia maior estabilidade no caminhar na hora de dançar. A polêmica posição passou a ser foco de muitos pesquisadores da área de saúde sobre os possíveis desgastes e impactos nas articulações com efeito da técnica do ballet no corpo de bailarinos profissionais. De fato a biomecânica da rotação coxo-femural em um movimento de abdução (45°) é possível e “natural” da anatomia humana, permitindo maior equilíbrio em cima de uma base, a “terceira perna” ou eixo, que se define por uma linha de estabilidade imaginária bem no centro do corpo (eixo longitudinal). O *Kathak*, uma das danças clássicas indianas, explora forte trabalho de pés e equilíbrio, também se dá nesta posição dos pés abertos em um ângulo de 45° (o *em dehors*). No entanto, o que não condiz, naturalmente, é andar nesta posição cotidianamente, e, assim como todos os ornamentos do ballet, este aspecto também se trata de uma construção estética que foi muito investida e ampliada por esta técnica. As técnicas de dança moderna e, posteriormente, contemporânea, acabam retrabalhando esta posição por outra perspectiva e ampliam as possibilidades para esta rotação criando caminhos menos “perpendiculares” como é típico do balé.

⁶⁶ Em, 1847, Marius Petipa (1818-1910) coreografou *O lago dos cisnes*. Em 1904, Mikhail Fokine (1880-1942) criou o solo *A morte do cisne* imortalizado pela bailarina russa Anna Pavlova (1881-1931). Petipa também coreografou os famosos balés *A bela adormecida* (1890) e *O quebra-nozes* (1892). (Rengel e Van Lagendonck, 2006)

Com *Le Sacre du Printemps* era, sim, a chegada de novas primaveras para a dança bem como seu processo de modernização. Formas e conteúdos estão, agora, a serviço da expressividade criativa do coreógrafo. Cabe a ele toda a dádiva da pesquisa dramática para a cena; cabe aos bailarinos a execução do solicitado com técnica primorosa e expressiva. “Nijinsky, Massine, Nijinska e Balanchine foram inventores não somente de passos, mas de um novo espírito; fizeram todo o corpo, as pernas e os braços dançarem, por vezes em ritmos diferentes.”, segundo Bourcier, (2001, p.229)

O autor se refere ao estilo Neoclássico que, por “uma tentativa de síntese entre a dança moderna e o balé clássico”, surge nos Estados Unidos com Balanchine (1904-1983) que afirma “sua vontade de libertar a dança da tutela de um argumento (um tema), em favor de uma abstração, livre de qualquer necessidade narrativa.” (Rengel e VanLangendonck, 2006) Será aqui já um prenúncio para uma dramaturgia do corpo que será posteriormente muito explorada pela dança moderna. Na França, o estilo apresenta os nomes de Maurice Bejart (1927-2007) e Roland Petit (1924-) e na Inglaterra os de Frederick Ashton (1904-1988) e Antony Tudor (1908-1987). Ashton foi responsável pela famosa dupla de bailarinos Margot Fonteyn (1919-1991) e o russo Rudolf Nureyev (1938-1993).

Na França, Maurice Béjart (1927-2007) por influência de seu pai (um homem incomum que levado pela seus impulsos de industrial chega a ter uma cadeira na Faculdade de Letras de Aix) desenvolve um gosto para a religiosidade e temas místicos relacionados à Índia. Segundo Bourcier (2001) Béjart nega o passado, provoca o presente com insolência, integra o passado reconhecendo os elementos válidos à nova construção e se projeta para além do presente. Esta é a dinâmica de sua obra, a “ação prospectiva” ensinada pelo seu pai que via o homem como aquele que pensa e age com uma vontade que vem de todo o seu ser, não só da razão. O lado espiritual estava sempre em diálogo com sua atividade corporal.

O século XX vai vivenciar a rejeição dos padrões clássicos, prestigiadas nos balés clássicos com a chegada da dança moderna. Todavia, seu período de transição é marcado pelo nome de Delsarte (1811-1871), apesar de ser anterior, suas ideias e estudos no teatro sobre a relação entre a voz, o gesto e a emoção interior foram fortemente aproveitadas pela modernização da dança.

Segundo Bourcier (2001), é dele que teriam surgido as ideias de que a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto; a expressão é obtida pela contração e relaxamento dos músculos (que será explorado por Graham e sua técnica de *tension – release*); todo o corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso; “todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal. O gesto os reforça e, por sua vez, eles reforçam o gesto.” (p.245) Suas pesquisas foram devido sua empreitada em frequentar desde asilos de loucos, hospitais, até necrotérios para investigar e escrever seu *Archives du chant* (Arquivos do Canto).

Isadora Duncan (1877-1927) em seu livro *Minha Vida* nos conta que “Minha primeira ideia sobre a dança me veio pelas ondas do mar. Eu procurava imitar seu movimento e ritmo.” (apud Portinari, 1989, p. 136) Sua recusa às clássicas e românticas “sapatilhas de ponta”⁶⁷, posições *em dehors*, passos codificados do balé trouxeram para a dança novas possibilidades de expressão. (Portinari, 1989) O plexo solar era a fonte maior para o movimento (como Dalcroze (1865-1950) e Delsarte também percebiam) com forte inspiração na Grécia. Para Duncan, a dança é o resultado de um movimento interno. (Bourcier, 2001)

⁶⁷ As “sapatilhas de pontas” foram lançadas para dar ênfase à fuga da realidade característica do movimento romântico, porque elevar as bailarinas pelas pontas era idealizar a mulher, a leveza, o sobrenatural e os sonhos. Filipe Taglioni (1777-1871) pai da famosa bailarina Marie Taglioni (1804-1884) foi o responsável pela criação das pontas e sua filha as incorporou em sua dança. Foi ele também que popularizou o *tutu*, o corpete rígido, as meias de malha e a coroa de flores. Aliás, as bailarinas francesas La Camargo (1710-1770) e Marie Sallé (1707-1756) antes, porém, já tinham sido precursoras de boas mudanças, aquela encurtando a saia na altura dos joelhos; e esta utilizando roupas mais leves. (Rengel e VanLangendonck, 2006)

Duncan, conhecida por *A Dionisiaca*, foi professora, coreógrafa e criadora de seus próprios movimentos. Se estávamos em busca de um possível início para a dramaturgia do corpo, encontramos em Duncan estas positivas indicações e boas tentativas. É um início para o bailarino começar assumir movimentos que vinham de dentro para fora, do interior, do corpo para sua expressão exterior.



Ilustração nº9: Isadora Duncan (1877-1927), bailarina e coreógrafa.

Ainda dentro do contexto moderno, Loie Fuller (1862-1928) e sua exploração de movimento com os longos tecidos associa a eles os jogos de luz produzindo efeitos interessantes. Os coreógrafos futuros irão aproveitar destas suas ideias e propor, muitas vezes, a luz enquanto elemento significativo para a cena. Na verdade, ela também rompe com as ideias do balé, até então, inovando com a relação que estabelece entre sua dança e os tecidos.



Ilustração nº10: Loie Fuller (1862-1928), bailarina.

Será Rudolf Laban (1879-1958), bailarino húngaro, precursor da dança moderna europeia, que vai dar início à Dança Expressionista, na Alemanha. Também influenciado pelas ideias de Dalcroze⁶⁸ e suas relações entre corpo e aprendizagem do movimento rítmico que cria a teoria *Arte do Movimento* com notável aprofundamento sobre a pesquisa das possibilidades de se movimentar com maior expressividade e criatividade. Com base nela, Laban desenvolveu uma jornada grandiosa na dança quanto ao estudo do movimento trouxe-nos, por exemplo, a Dança-Teatro⁶⁹.

A *Coreologia* também constava no currículo, enquanto disciplina, no Instituto Coreográfico, em Würzburg, na Alemanha, em 1926, onde Laban a desenvolveu como uma forma de estudo ou lógica da dança. O próprio bailarino esclarece:

Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável.” (Laban, 1966 apud Rengel, 2003, p.35)

⁶⁸ Destaque para o fato de que Laban teve contato com os estudos de Delsarte sobre o movimento; as técnicas de Eurrítmia de Dalcroze; junto às ideias de Eurrítmia de Rudolf Steiner, “Do ponto de vista místico/filosófico (...) esteve associado ao movimento **Rosacruz**, à **Teosofia**, à **Antroposofia** e a Maçonaria.” (Mota, 2012, p. 62).

⁶⁹ Dança-teatro é um termo utilizado a princípio por Laban, em 1978, para indicar que a dança é uma forma de arte independente, também, influenciado pelas suas observações sobre a arte do ator.

Portinari (1989) ainda relata que, como estudioso do movimento, formulou um sistema de exercícios corretivos para auxiliar os operários, durante a Segunda Guerra Mundial, o que originou a *Labanotation*⁷⁰.



Ilustração nº11: Laban (1879-1958) e sua proposição de notação de movimentos, a “Labanotation”.

Os estudos de Laban (1978) permitiram ao bailarino sua amplitude de conhecimento sobre o corpo. Em seu livro *Domínio do Movimento*, aborda elementos para relação corpo-movimento como: espaço, tempo, peso, fluência, esforço; para ele, comuns ao teatro e à dança. Desta forma, tendo o movimento como “denominador comum” é dele que elabora sua pesquisa, a qual influenciará toda a próxima geração de artistas da dança quanto ao conhecimento do corpo cênico.

Laban, assim como Duncan, permitiu que o movimento fosse o estímulo inicial para a criação em dança. Marcando, portanto, o pensamento moderno pela busca individual de cada coreógrafo dentro de seus ideais e integridade.

⁷⁰ É um método criado por Laban para a notação da dança como uma “partitura do movimento”, embora não utilize um pentagrama, mas sim símbolos específicos dentro de sua metodologia para indicar o tipo de movimento a ser realizado. Mediante a ideia de que o homem precisava e esforçar para ir além do cotidiano, Laban criou um sistema de movimento – conhecido por método de análise Esforço/Forma – Labananálise. Criou também a dança coral ou coros ecléticos nos quais grupos, de crianças e operários, eram convidados a dançar; e a dança educativa moderna que visava incluir a dança em qualquer forma de educação, uma vez sendo a arte do movimento e nesta liberdade sua força criativa e de consciência corporal.

A obra de Nietzsche está ligada às origens da dança modernas, na medida em que ele aborda a verdade holística do corpo expressa pela dança. Zaratustra o declara diretamente num capítulo de *Assim falava Zaratustra* chamado “Dos desprezadores do corpo”. E, da mesma forma que o “novo homem” de Nietzsche alcançaria a integridade, sendo capaz de experimentar as diferentes polaridades ou ambiguidades da realidade, o movimento holístico antroposófico lançado por Rudolf Steiner propagava a integração em todos os aspectos da vida humana, da saúde à educação. (Canton, 1994, p.154)

Rudolf Laban em seus estudos propõe o conceito de *Cinesfera* (ou kinesfera) que trata de toda a esfera circundante – o entorno – do corpo que se move ou em repouso. Logo, em cena, a referência de cada artista é a sua cinesfera que é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros de cada pessoa, portanto, ela é individual. Encontramos em Rengel (2003) que:

Cinesfera é também o espaço psicológico, a partir do qual toda expressividade guarda coerência. O movimento mais integrado e complexo surge a partir da cinesfera-icosaedro, enquanto o movimento mais primitivo e simples surge a partir da cinesfera-tetraedro. (Serra, 1993, 2000 apud Rengel, 2003, p.33).

Laban desenvolveu a estrutura do Icosaedro na qual seus bailarinos eram expostos a explorar as potencialidades de seus movimentos. O icosaedro é um corpo geométrico tridimensional por ser mais esférico que o octaedro e o cubo possui maior afinidade com a cinesfera.

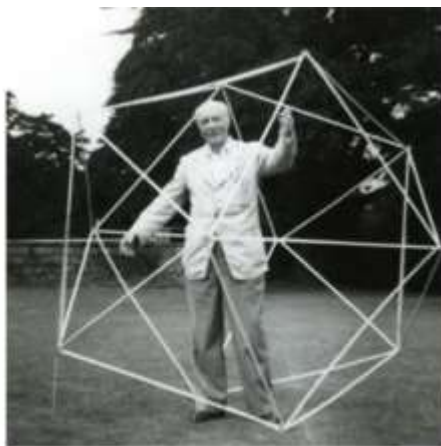


Ilustração nº 12: Laban e sua criação para exploração das possibilidades de estudo do movimento: o Icosaedro.

Encontramos em Gaudy (1980) que Laban desenvolveu seus estudos analíticos e descritivos do movimento a partir de quatro perguntas parâmetros: 1) Qual é a parte do corpo que se move?; 2) Em que direção do espaço vai o movimento?; 3) Qual é a velocidade de sua execução?; 4) Qual é o grau de intensidade da energia muscular desprendida?

Mary Wigman (1886-1973), aluna de Laban, reflete muito do elemento trágico característico do movimento expressionista⁷¹, em sua dança. Recusando a música e a narratividade abre as possibilidades para “a escuta de si mesmo” e dela ouvir “o eco do mundo” (Bourcier, 2001, p. 299) neste movimento interior o bailarino poderia interpretar e expressar suas emoções.

Kurt Jooss (1901-1979)⁷² utilizará todo o material proporcionado por Laban e agregará a associação da dança ao teatro trabalhando especialmente a mímica. Compôs *A mesa verde* que o consagrou e outros balés com forte teor sobre questões políticas. Já Alwin Nikolais (1910-1993)⁷³ acrescentará humor (por vezes macabro) à dança. “Homem de teatro completo, Nikolais utiliza a dança não pelo seu valor expressivo, mas como elemento móvel num universo irreal, onde a sensação reina com tal intensidade que por vezes faz nascer o sentimento.” (Bourcier, 2001, p. 303)

⁷¹ Na Alemanha, o expressionismo é o marco indicativo das mazelas provocadas pela Primeira Guerra Mundial. “O expressionismo que emana das artes plásticas também absorve a literatura, o teatro e o cinema com uma estética sombria e conteúdo pessimista, refletindo a angústia de uma geração”. (Portinari, 1989, p.143)

⁷² Bailarino e coreógrafo, mas também um pensador da dança. Ao promover a interação entre as linguagens do teatro, da dança e das artes plásticas, cria a “Dança-Teatro” quando funda o *Tanztheater Folkwang*, na Alemanha.

⁷³ É considerado pioneiro ao combinar efeitos de multimedia com a dança “abstrata” (ou “nonliteral dance”), em 1950, junto a Merce Cunningham e Sybil Shearer. Posteriormente seus seguidores foram: Erick Hawkins, Murray Louis e Paul Taylor. Propõe: utilizar desde os primeiros experimentos movimentos combinados com outros elementos do teatro: som, iluminação, figurinos; coreografa articulando movimentação e espaço; “descentraliza” o bailarino que é apenas um dos elementos teatrais no palco; integra os elementos do teatro de forma dinâmica nas suas produções de dança; inicialmente a “necessidade” era um fator mais importante do que “escolha” uma vez não tendo como custear os recursos; procura criar um universo de transcendência dentro da movimentação produzindo a ilusão de óptica; busca colocar o espectador como se estivesse dentro da experiência da dança, por isso, suas coreografias trazem um efeito de cores esplendorosas, surpreendente e dinâmica; transpassa os limites da condição humana ou do corpo humano para ampliar suas possibilidades. Influencia forte para o trabalho do coreógrafo francês Philippe Decouflé (1961 - ?), quem estudou com Nikolais e com Cunningham, em Nova York.

Assim, as principais características da dança expressionista alemã – o grotesco e a careta, sublinhados por tensão muscular e deformação dos traços do rosto, um exagerado sentido do patético ou de carga cômica – fizeram dela um drama pantomímico plástico, muscular e dinâmico em alto grau. Em outras palavras, os dançarinos alemães agiam, na realidade, muito mais como artistas dramáticos que representavam com seus corpos do que propriamente como dançarinos. (Faro, 1986, p.63)



Ilustração nº 13: À esquerda, Mary Wigman (1886-1973); à direita, Kurt Jooss (1901-1979); ao centro, Alwin Nikolais (1910-1993).

Os pensamentos de Laban sobre a necessidade de estudo do corpo humano é um legado às próximas gerações, para Faro (1986, p.118) “(...) os modernos exploram de forma quase científica as possibilidades motoras e as limitações do corpo humano.”.

Na dança moderna, “O coreógrafo moderno acredita que cada nova ideia deva exprimir-se através de sua própria movimentação motora.” (Faro, 1986, p.118) Nota-se que

a dramaturgia da cena (termo ainda não utilizado para a dança), passa, cada vez mais, a ser direcionada pelo corpo e a movimentação que dele sugere.

Retomando uma das propostas de Duncan: “dançar é exprimir a vida interior”, nos Estados Unidos, o casal Ruth Saint-Denis (1878-1968) e Ted Shawn (1891-1972) serão os “pais” da dança moderna⁷⁴ americana fundando a *Denishwan School*⁷⁵, em Nova York, em 1915, de onde saíram grandes nomes deste estilo com destaque para Doris Humphrey (1895-1958) e Martha Graham (1894-1991), dentro outros como Charles Weidman⁷⁶ (1901-1975).

Segundo Bourcier (2001), Ruth Denis traz para sua dança uma forte “emoção religiosa” que muito tem a ver com suas próprias aspirações espiritualistas “(...) tem o enorme mérito de ter libertado a expressão corporal de suas convenções formais, de ter exigido que o corpo se libertasse de suas próprias servidões para revelar os movimentos do espírito”. (p.260) O autor aponta que Ted Shwan também traz a influência de seus estudos de Teologia para a dança e:

[...] considera a dança como uma obra dramática que comporta uma ação dinâmica: concebe suas coreografias como peças de teatro: progressão da intensidade do movimento que corresponda à progressão da ação, efeitos dramáticos em um quadro, com cenários, roupas e cenografia específicos. (p.261)

Com as propostas de Ruth e Ted a dança resgata seu aspecto sagrado com a influência das danças orientais. Todo o corpo, principalmente o tronco, são agora reforçados para a partida do movimento, a fim de traduzir o impulso interior; buscando no plexo solar a disponibilidade muscular para tal impulso. Está é a essência de toda técnica⁷⁷ moderna. (Bourcier, 2001)

⁷⁴Bourcier (2001) cita Ted Shawn como o “pai” da dança moderna.

⁷⁵A *Denishawnschool* foi fundada pelo casal Ruth e Denis com uma metodologia própria. Eram oferecidas aulas de anatomia, música, cultura geral, treinamento corporal; apresentações de espetáculos-demonstrações já logo ao primeiro ano. (Bourcier, 2001)

⁷⁶É um artista mais do teatro do que da dança e abordou o lado cênico na dança trazendo para o foco questões e problemáticas específicas da sociedade americana.

⁷⁷Do grego *techné* ou arte, técnica, ofício. Em dança, indica o caminho ou exercícios que serão realizados pelo artista para, dentro de um estilo, conseguir expressar-se pelo movimento. No caso da “técnica moderna”, nos

Humphrey teve o enfoque para a ideia de equilíbrio e desequilíbrio, os elementos chaves em seu sistema fora a *queda* e a *recuperação*, conhecida por *fall-recovery*. Segundo Bourcier (2001) ela demonstra profundidade em sua reflexão em seu livro *The Art of making dances*⁷⁸ partindo de uma história do gesto: gestos sociais (relações dos homens entre si), funcionais (do trabalho e da vida cotidiana), emocionais (tradução dos sentimentos individuais).

Ainda o ator destaca a visão de Humphrey sobre a vida “um arco entre duas mortes”, o que traduz a essência de seu movimento em suas palavras “Cair e se refazer (*fall-recovery*) constituem a própria essência do movimento, deste fluxo que, incessantemente, circula em todo ser vivo (...).” (p.270) Rompeu com os moldes idealistas da Denishwan, “(...) mas conservou a convicção de que a dança é ao mesmo tempo rito coletivo e expressão individual, e que o essencial da técnica devia se basear nas leis naturais do corpo.” (p.271)



Ilustração n°14: Doris Humphrey (1895-1958), bailarina e coreógrafa.

referimos aos artistas que desenvolveram esses “caminhos” para a expressão dentro de sua estética de movimento.

⁷⁸ Neste livro Humphrey trata dos elementos que constituem uma composição coreográfica.

Outros, após Humphrey, como José Limon (1908-1972), Betty Jones (1911-2009), Louis Falco (1942-1993) também contribuíram cada qual com seu caminho para a expressão do movimento. Contudo:

Martha Graham é o exemplo mais típico. Diretora há mais de 50 anos do seu próprio grupo, ela o transformou em veículo para a afirmação de seus próprios ideais. Só ela coreografa para a sua companhia, e desta saíram nomes como Erik Hawkins, Merce Cunningham, Paul Taylor, Sophie Maslow, Anna Sokolow, Clive Thompson e Dan Wagner. (FARO, 1986, p.119)

Graham segundo Bourcier (2001) dançou os grandes mitos humanos e problemas permanentes da humanidade. De forte personalidade a coreógrafa explica: “Não aguento mais dançar divindades hindus ou ritos astecas. Quero tratar dos problemas atuais.” (p.274) Ainda, em Caminada (1999), vimos que Graham estudou com afinco a respiração e partir das mudanças físicas que ocorrem no corpo com a inspiração e a expiração desenvolveu sua técnica de “contração e relaxamento”, conhecida como *tension-release*. Junto às tensões e torsões concebem originalidade e exclusividade em sua técnica muito também dedicada ao universo feminino.



Ilustração nº15: Martha Graham (1894-1991), em “Lamentation”; 8 de janeiro de 1930.

Foi coreógrafa, contudo o termo dramaturga apareça em Bourcier (2001). Os elementos utilizados em cena, como este tecido em *Lamentation*, são extensões de seu movimento e, portanto, acrescentam sentido a sua dança. (Faro, 1986)

Preocupados com o tempo qualitativo⁷⁹, artistas como Martha Graham, puderam, a frente de seu tempo, imortalizar sua dança por meio da técnica, ao mesmo tempo, que buscavam se encontrar com seu microcosmo. Cito *Lamentation*, por exemplo, porque foi uma obra da bailarina e coreógrafa americana que causou grande impacto, na época, inclusive como relata uma senhora, fazendo com que a mesma a procurasse após o espetáculo para lhe dizer “You will never know what you have done for me tonight. Thank you.”⁸⁰ (1992, p.118) Segundo a artista, a senhora se foi, antes dela perguntar seu nome, mais tarde Martha descobriu que recentemente a senhora havia visto seu filho de nove anos ser morto por um caminhão. A partir de então, ela nunca mais pode chorar, até o momento que assistiu esta performance de Graham que fazia do tecido a extensão de sua própria pele.

Vimos que, em suma, as técnicas de respiração, memória motora e movimento percutante (poderoso movimento interrompido no seu auge.) fizeram do que chamamos “técnica de Graham” uma base ensinada até os dias de hoje. Para a artista:

A origem da dança está no rito, esta aspiração de todos os tempos à imortalidade. No início, o rito nasceu do desejo de entrar em contato com os seres que poderiam conceder a imortalidade ao homem. Hoje, praticamos outras espécies de rito... pois procuramos uma imortalidade diferente: a grandeza que pode ser encontrada no homem. (Bourcier, 2001, p.277)

⁷⁹ Três acepções dizem respeito ao tempo, não hierarquicamente, a saber: os gregos chamavam de *Kairós* ou o momento oportuno, o tempo existencial, ou ainda o tempo de Deus; vale a ressalva que no épico clássico indiano *Mahabharata*, encontramos *Aeon* (kalpa), palavra em sânscrito que remete ao tempo sagrado ou aquele tempo eterno, divinal; a outra dentre as três abordagens, é a cronológica palavra que remete à figura mitológica de *Chronos*. Após a teoria da relatividade de Einstein, é possível afirmar que não é possível um corpo se mover nas dimensões espaciais sem se deslocar no tempo. No entanto, mesmo quando não nos movemos espacialmente, estamos nos movendo na dimensão temporal. Sentados agora ao ler este artigo, podemos nos mover no tempo, ir e vir do passado ao presente, portanto, quanto ao espaço-tempo, estamos sempre em movimento; e a nossa ideia de estar parado significa apenas que encontramos uma forma de não nos deslocarmos nas dimensões espaciais, mas apenas no tempo. Logo, o corpo está sempre em movimento.

⁸⁰“Você nunca saberá o que fez por mim esta noite. Obrigada.” Tradução própria.

Em Canton, “Como afirma Selma Jeanne Cohen, em *Dance as a theater art*, Graham olha para dentro, para a relação do indivíduo com seus próprios sentimentos e experiências, enquanto sua antiga colega em Denishaw, Doris Jumphrey, olha para a relação do indivíduo com o mundo que o cerca.” (1994. p.102)

Entre seus discípulos estão Erick Hawkins (1909-1994), Lester Horton (1906-1953), Alwin Alley (1931-1989), Merce Cunningham (1919-2009), Paul Taylor (1930), Twyla Tharp (1941), convencionalmente, fundaram suas próprias companhias para atuarem como coreógrafos aos passos da mestra.

Bourcier (2001) ressalva que Cunningham, embora esteja incluso neste grupo de discípulos segue ideias opostas às de Graham. A dança, para Merce, vem de um movimento natural, menos estilizado possível, construídos por encadeamentos aleatórios, não há intenção em suas coreografias. Aliás, explorou espaços não convencionais para suas apresentações, de museus às praças aos estacionamentos de *shoppings*, o que demanda uma nova relação entre palco e público, pois concebe maior amplitude do olhar para a cena.

Lança assim seu trabalho coreográfico segundo o que nominou de *Events* ou “Acaso” que formam uma série de sequências não coordenadas. Não significa dizer que para ele não há regras, portanto, o coreógrafo indicava direções de deslocamentos e paradas; é um “acaso preparado”. Utilizando-se de sorteios, trocava os trechos ensaiados para a apresentação, inclusive, pouco antes do espetáculo, assim, este seria sempre diferente. Para seu método aleatório, as possibilidades surgiram da não conexão entre a dança e a música. O enredo e as narrativas neste contexto são suportes para brincar com a estrutura. (Canton, 1994).

Baseando-se no livro do *I-Ching* (a obra chinesa *O livro das Mutações*) para suas criações, travou forte parceria com o compositor John Cage (1912-1992) e devido à empreitada da dupla em várias experimentações acabaram aproximando a dança da

tecnologia. Utilizando até um software, buscou inserir as novas interfaces para instigar o movimento em sua dança.

Com sua “Dance by chance” (recurso criativo do “dança ao acaso”, pois, para o bailarino era sempre uma “surpresa” suas coreografias ou “coreography by chance”), o coreógrafo, travou parcerias também com Jasper Johns (1930-?), Andy Warhol (1928-1987) e Robert Rauschenberg (1925-2008). Cunningham foi bailarino na Cia de Martha Graham, quando se tornou coreógrafo, com sua perspectiva vanguardista, mudou os rumos da dança moderna; muito embora, esteticamente, retoma a técnica clássica e aproxima-se de Graham, em alguns passos e movimentos de contrações. Propõe em sua escrita coreográfica: autonomia entre cenário, música e figurino; trás para o foco a tecnologia e a interação desta com sua dança; falta de ponto fixo para o foco do bailarino, todos os lugares são importantes na cena; o espaço tradicional do palco desaparece em sua escrita coreográfica; relação com a pop-arte por conta dos movimentos em série; a “chance”, como instrumental criativo, o acaso/aleatório ou escolha, não no sentido caótico, mas de ousadas combinações.

Com isso, rejeitando a noção de obra dramática acaba contribuindo para a geração pós-moderna explorar a dança – e a dramaturgia do corpo – com maior “liberdade”. O bailarino aqui ainda é executante, será livre para agregar seus valores à obra, transformando-se em intérprete criador, possivelmente, no futuro, a partir do método de criação da coreógrafa alemã Pina Bausch e o seu *Tanztheater*.

Cunningham explica que sua dança baseia-se em “indivíduos que se movimentam e se reúnem” e acrescenta “não se trata de heróis, nem de emoções, nem de estados de espírito, mas apenas de indivíduos.” (Portinari, 1989, p.156) Foi considerado por alguns pesquisadores precursor da dança contemporânea.



Ilustração nº16: Cunningham & John Cage, seu parceiro de trabalho em muitas composições.

Após os anos 60, o processo de modernização da dança chegou às conhecidas correntes pós-moderna ou a nova-dança. Nos Estados Unidos, a *Judson Memorial Church*⁸¹ foi responsável por movimentos em nome da vanguarda na dança. Os *hapennings* ganharam a cena e novas formas de criação em dança passaram a surgir. Vários nomes já mencionados fizeram parte e outros saíram do *Judson Church Group* como o próprio Cunningham, Twyla Tharp, Trisha Brown, David Gordon, Jennifer Muller, Steve Paxton, Douglas Dunn, Meredith Monk, Yvonne Rainer, Elizabeth Keen, Simone Forti, James Waring, Rudy Perez, Lucinda Childs, Karole Armitage, Debora Hay.

É com esta nova geração de artistas os movimentos do cotidiano “subiram” ao palco para serem explorados pela linguagem da dança. As pesquisas se voltam para uma relação do corpo com as diversas possibilidades e interferências das artes visuais, da literatura, de experimentos musicais, do teatro, do cinema e tais intersecções aconteceram no campo da arte contemporânea, no geral.

A dança contemporânea ou pós-moderna, como foi chamada após os anos 50, também traduz o impacto de toda aquela geração da contracultura que buscava assegurar seus ideias e valores vinculados às suas ações artísticas e performáticas.

⁸¹ Foi no auditório desta igreja protestante, no Greenwich Village, em Nova York, que “(...) se estabeleceu uma espécie de celeiro para grupos experimentais e coreógrafos anticonformistas”. (Portinari, 1989, p.161)

Os artistas pós-modernistas, aos poucos, enriquecem o cenário da dança contemporânea com propostas ousadas, alguns buscavam a técnica e outros se aventuravam pelas inúmeras possibilidades entre corpo e dramaturgia, para um ato criativo, não necessariamente narrativo, beirando as fronteiras do teatro, o que ficou conhecido como dança-teatro.

Dança-Teatro é um termo utilizado por Rudolf Von Laban (1879-1958) e seus discípulos Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979) para descrever a dança alemã entre os anos vinte e trinta “(...) como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço.” (Fernandes, 2000, p.14)

Philippine Bausch (1940-2009), conhecida como Pina Bausch expoente expressivo da dança-teatro alemã, idealizadora e criadora do *Tanztheater Wuppertal*⁸² declara:

Acho que cada pessoa tem de descobrir isso por si só. Não se pode dar conselhos. Cada um tem sua maneira de coreografar. Claro que é muito bonito ter uma riqueza variada de possibilidades, alguma coisa ligando as diferentes artes. Mas não sei dizer se é ou não a melhor forma, podem ser muitas coisas juntas em harmonia. Formar escolas é perigoso, porque breca a fantasia. Me parece importante que as pessoas mudem os momentos de suas vidas. O sentimento sobre o que está acontecendo no mundo é sempre um novo momento. (Bausch apud Fernandes, 2000, p.13)

Cada qual, dentro do que percebe sobre a “harmonia” dita por Bausch, cria a sua dança: enquanto Laban incorporava em suas peças os movimentos do cotidiano, Wigman dava maior atenção à expressão das necessidades humanas e Jooss desenvolvia temas sociopolíticos.

Os conceitos lançados pela dramaturgia de Brecht em seu teatro épico também influenciaram a dança-teatro, a saber: a ideia de “Gestus” ou “Gebärde” ou “as atitudes que as personagens assumem em relação uma às outras. (...) são determinadas por um gesto

⁸² Nome da Companhia de Dança idealizada e criada por Pina Bausch, em 1975.

social.” (Fernandes, 2000, p.16); o efeito do distanciamento; a técnica da montagem (colagem com livre associação); e momentos cômicos inesperados.⁸³

As reações às técnicas de dança moderna permitiram, assim, a intensificação do que, até então, já despontava com uma tendência: a aproximação entre a arte e a vida cotidiana. As questões dos anos sessenta (preocupações sociopolíticas, com a contracultura, sobre os direitos humanos, o meio ambiente, o feminismo, a revolução sexual, etc.) cada vez mais foram expostas pela cena da dança, aliás, da arte no geral.

No caso de Pina Bausch, tal tendência expressou-se junto à intensa interatividade entre os diferentes tipos de arte. Se para Laban esse cotidiano organizava-se em um movimento que apresentasse uma estrutura com desenvolvimento, crescimento, clímax e desfecho; Bausch divergia e trazia na técnica do fragmento e da repetição de movimentos uma dramaturgia que, ao se distanciar da organização verbal (muito calcada na escrita devido à herança teatral oriunda da tradição aristotélica sobre a construção do gênero dramático), se aproximava cada vez mais do corpo. As associações nas cenas da dança de Bausch provocam a dança a ponto de esta ser o “pensamento do corpo” relembrando sobre a tese de Helena Katz.⁸⁴ Formando-se a partir da ideia de uma escrita dramatúrgica que surge do corpo – com suas memórias, vivências, experiências técnica em dança – e se estrutura a partir dele. É um trabalho desafiador tanto para o bailarino quanto para o espectador.

As palavras e os textos que se apresentam com a dança são, em Bausch, a expressão daquela interatividade. A literatura que se forma é fundada, desta forma, em uma linguagem direta para qual a dança concentra os movimentos que são, ao mesmo tempo, seu

⁸³ Bertold Brecht (1898-1956) foi dramaturgo, encenador e poeta alemão. No século XX, com seu “teatro épico”, influenciado pelas ideias marxistas, inova vários aspectos do teatro. É responsável pela derrubada da “quarta parede” que é uma parede imaginária entre palco e plateia, através da qual esta assiste passiva a ação. Em suas proposições muitas com o intuito de tornar o espectador mais consciente (politicamente, inclusive) e ativo diante da ficção que assistia no palco, com a queda da quarta parede, lembrava sobre o fato de estarem diante de uma ficção. Acredita-se que este efeito causa um distanciamento dos espectadores da ação cênica vendo-a como não real, portanto, ao não se identificarem com a ação, o público ganha espaço para refletir sobre os fatos e moverem-se criticamente em relação ao que veem e ao seu próprio contexto de vida.

⁸⁴ Helena Katz e Christine Greiner desenvolveram a Teoria Corpomídia, sendo o próprio corpo a mídia (em português de Portugal o termo é referido como media) de si mesmo.

significante e significado.⁸⁵ Reconhecemos as implicações sobre os estudos da linguagem bem como sua complexidade e não pretendemos aqui abordar esta discussão. Cabe, porém, reconhecer que a propriedade de arbitrariedade dos signos linguísticos. Ela explora as potencialidades simbólicas e associativas dentro da linguagem da dança.

Para Garcia (1987) Bausch parece ter aproximado a dança dos meios dramáticos e cênicos do teatro contemporâneo, inaugura um caminho para a criação artística. O “como” se propõe uma peça de dança contemporânea acabou se definindo por ela como um método para a criação. Partindo de perguntas particulares sobre a vida pessoal dos bailarinos extrai deste campo do imaginário toda a imagética de sua dança-teatro. Seus bailarinos enquanto intérprete-criadores eram protagonistas de suas próprias histórias dançadas pela coreografia de Bausch que, filha de proprietários de restaurantes, diz desde criança ter desenvolvido “(...) um profundo e intuitivo senso de observação de pessoas e do que existia dentro de suas cabeças”. (Cypriano, 2005, p.24)

Bausch com sua prática multidisciplinar coloca na cena uma dança pós-dramática (nos termos de Lehmann) por uma dramaturgia estrutura a partir da história de vida de cada bailarino, pois, afirma “Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move”. Não significa que o preparo físico e técnico de cada bailarino seja ignorado, porém é um trabalho de desconstrução técnica que desafia o corpo para ir além do conquistado até então. Como ela mesma define, seu trabalho é de pesquisa não de improvisação⁸⁶.

⁸⁵ Ferdinand Saussure (1857-1913), linguista e filósofo suíço, cujas elaborações teóricas proporcionaram grande desenvolvimento da linguística, diz que cada palavra trava uma relação entre seu significante (materialização do som segundo a fonética e a fonologia) e significado (conteúdo), o que não implica dizer ter uma conexão direta entre palavra e objeto. Portanto, dentro desta perspectiva coloca em foco a arbitrariedade linguística, i.e. cavalo é a palavra que define este animal em português do Brasil, mas em inglês é *horse*. A relação estudada depende de um estudo aprofundado sobre filologia e etimologia das palavras.

⁸⁶ Embora Pina Bausch tenha utilizado o termo improvisação, é bem sabido hoje que o ato de improvisar requer competências sofisticadas e rebuscadas pelo vasto domínio técnico, no campo das artes. Portanto, a bailarina se remete ao fato de seus trabalhos demandarem estudo e pesquisa sobre o movimento bem como é gerado (quanto ao que está na psique do bailarino) e não propostos sem qualquer razão. O campo da improvisação é bastante explorado pelas artes cênicas, performance e instalações de dança. Um músico, bailarino ou ator de improvisação para expor sua arte, que acontece sem ensaio prévio, precisa ter habilidade e profundo conhecimento de seu ato criador espontâneo.

A dramaturgia nas coreografias de Pina Bausch não representa enredos ou narrativas ficcionais, pois, enquanto fatos e relatos reais de cada bailarino proporciona uma identificação entre espectador e cena. Os corpos ao dançarem no palco os sentimentos acabam formando, nesta unidade, a dança-teatro: expressiva teatralmente em seus gestos e dinâmica na força de seu movimento.

No Brasil, a dança passou de fato a existir após a agitada Semana de Arte Moderna de 1922⁸⁷ que contribui para a manifestação artística posterior de teatro e dança. As pioneiras na dança moderna foram Yanka Rudzka (1916-2008) e Chinita Ullmann (1906-1983) e o primeiro movimento em prol da dança foi a criação do Ballet IV Centenário de São Paulo que, infelizmente com atividades interrompidas devido as mudanças no governo dentro do contexto da ditadura militar. Yanka, em 1956, é convidada a coordenar o curso superior da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.



Ilustração n°17: Pina Bausch (1940-2009), em “Café Muller”, 1978.

No Brasil, dos anos 40, a russa Nina Verchinina (1912-1995), após as inspirações de Isadora Duncan, teve aulas com Rudolf Laban e Bronislava Nijinska, apesar de dominar a técnica do balé clássico, busca novos caminhos. Quando assume o posto de mestre e

⁸⁷ A Semana de Arte Moderna de 1922 acontece no Brasil como manifestações de vários intelectuais, literários, músicos e artistas plásticos ligados ao Movimento Modernista. Não contou com apresentações de Artes Cênicas.

coreógrafa no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, desenvolve seu próprio método partindo, como o de Graham, do plexo solar. Enquanto coreógrafa encantada pela espontaneidade dos brasileiros e gosto pela dança, quando retornou ao Brasil, estabeleceu-se no país e fundou sua academia que difundiu os princípios da dança moderna na época.

Certas pessoas se sentem perdidas, vazias, porque ignoram o próprio potencial. A dança ajuda a encontrá-lo. Não há nada de sobrenatural. É uma questão de conscientização, de perceber o que se passa dentro de si, de canalizar a energia. Mas seria absurdo se eu me considerasse uma psicóloga. Tudo que eu faço é ensinar uma disciplina para o corpo. Se essa disciplina também funciona para a mente, em alguns casos, tanto melhor. Por experiência pessoal, sei que quem faz o que gosta encontra força para enfrentar qualquer dificuldade. (Portinari, 1985, p. 202)



Ilustração nº18: Nina Verchinina (1912-1995). À direita foto de A.Castro, da coleção particular da autora.

Após a efervescente geração de 60 e seus impulsos, a dança concentrada sobre “em si como meio de expressão, (...) é obcecada por narrativas, historicidade e conteúdo emocional”. (Canton, 1994, p.107). Todavia, interessa aos artistas o “experienciar” o que extraíram sobre a leitura na dança. Esta tendência de buscar na literatura uma fonte inspiradora para a dança, não é recente, o inovador neste momento é o como expressar-se sobre o lido e não recontar a história. A não obrigatoriedade em seguir uma narrativa linear

transformará a cena da dança e concederá maior liberdade ao artista da dança que cada vez “estrutura” a dramaturgia da cena de acordo com sua própria movimentação e pesquisa corporal.

Segundo Lehmann (2011):

A dança moderna criou uma expressão corporal capaz de articular disposições extremamente espirituais. Na dança pós-moderna, retoma-se a mecânica e intensifica-se a fragmentação do vocabulário da dança. O que se enfatiza no corpo não é tanto a qualidade tradicional da semiose, a unidade de um Eu dançante, mas sobretudo o potencial das diversas variações gestuais possíveis do mecanismo corporal articulado. (p.340)

Em 1971, o brasileiro Décio Otero (1951-?) em parceria com a bailarina húngara Márka Gidali (1937-?) fundaram o *Ballet Stagium*. Em plena efervescência do período militar levaram aos palcos corpos que exaltavam por liberdade e manifestavam em sua dança o engajamento político contra o regime vigente. Esta iniciativa acabou atraindo um público que se antes não se identificam com as formas clássicas, passaram a ver na dança uma possibilidade de manifestação e protesto.

Klauss Vianna (1928-1992), além de dançarino e coreógrafo, pensou e elaborou um trabalho de preparação corporal para a dança que muito serviu ao teatro. Pretende com sua proposta essencialmente formar bailarinos pensantes, integralmente, ou seja, capazes de não apenas executar a técnica, mas ir além de suas restrições. Observação e o questionamento são pilares para seu processo criativo, a fim de se chegar a uma forma ou caminho próprio tendo como propósito o movimento dançado. Diante da diversidade do mundo contemporâneo, para ele, a técnica clássica não mais poderia ser a única resposta ou percurso para se criar novas danças.

Afirma Vianna (2005) que:

O que posso dar às pessoas são informações para que criem sua dança honestamente, com técnicas que sejam convincentes para elas mesmas. Isso faz

surgir um estilo pessoal, por mais semelhantes que essas pessoas sejam entre si. Isso é o que entendo por contemporâneo, moderno em dança. (p.78)



Ilustração nº19: Klauss Vianna (1928-1992), em aula.

Por meio de suas orientações, Klauss buscava fazer com que os bailarinos desconstruíssem o que antes já teriam de codificação em seus corpos para que, a partir desta conscientização, pudessem criar novos movimentos. Segundo ele, o fato de cada um já trazer consigo uma “bagagem corporal” própria e característica de movimentos pode fazer com que a dança se torne fértil. Ainda acrescenta que para se chegar a este nível criativo é preciso um mínimo de conhecimento sobre anatomia, história da dança, das artes, pois seguir um caminho pessoal, dentro de sua perspectiva, não significa ignorar seu entorno e dançar sem uma “razão de movimento”.

As ideias de Klauss muito influenciaram a formação da bailarina pernambucana Mariana Muniz⁸⁸ (1957-?) por tê-lo conhecido ainda enquanto era bailarina na formação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; e, posteriormente, convidada por ele para vir a São Paulo a fim de ser integrante de seu Grupo Experimental de Dança do Balé da Cidade de São Paulo criado junto à Angel Vianna. Quando Mariana questiona-se sobre “o que a move” em cena, traz consigo também a riqueza desta vivência e aprendizado. Segundo a artista,

⁸⁸ Nascida em Pernambuco onde inicia seus estudos de dança clássica, aos 7 anos de idade. Forma-se pela Escola de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, desde 1974, dedica-se ao trabalho com a dança contemporânea. Estuda em Nova York nas escolas de Martha Graham, Merce Cunningham e Jennifer Muller. Na França, estuda na Sorbonne, com Annick Maucouvert, e faz estágio na Cia. de Maguy Marin. Também é formada em Eutonia pela IV Curso de Formação em Eutonia, realizado entre 2006 e 2008, em São Paulo. Acesso em 21 de outubro de 2015, http://teatropedia.com/wiki/Mariana_Muniz.

Klauss mudou seu modo de ver o mundo e a norteou dentro do universo da dança sobre a ideia de questionar o sentido de fazer dança, de ter a sensação do corpo em movimento. Em entrevista para exposição *Trajetória(s)*, a artista nos conta que Klauss, quando a viu rapidamente e a parou na porta de entrada para um dos testes, pelos quais as bailarinas são submetidas para avaliações semestrais no Municipal do Rio de Janeiro, lhe disse: “Mariana, você já pensou que fazer arte, fazer dança é um modo de ser poeta, de fazer poesia?”

Foi o que a conduziu para o trabalho com ele e com Angel Vianna, os responsáveis por apresentá-la e incluí-la à arte contemporânea. O viés anatômico para o olhar sobre o corpo, a possibilidade de pesquisa de movimento, de percepção de si, abertura para “sentir” e viver a abertura para a criação de movimento, se deram neste momento. Mariana mergulhou, assim, em um processo forte de sensibilização: a dança e o movimento poderiam vir desse treinamento técnico (de danças brasileiras; dança clássica e moderna, segundo sua formação), somada à percepção sensorial e seus despertares. É um conhecimento sobre o aprofundamento de si que, para a artista, ainda é algo novo e não se esgota.



Ilustração n°20: Foto do espetáculo “2 Mundos” por Cláudio Gimenez.

Trata-se já de uma dança contemporânea que instiga caminhos não só para a expressão das questões do artista, mas também como ela traça seu próprio percurso corporal criativo. Significa que, a partir de uma técnica que se mescla, sua criação é de uma

qualidade refinada de acordo com tudo o que em “pele e osso” passou e aconteceu em seu corpo. Desde sua formação formal em dança, passando por suas escolhas e práticas corporais agregadas ao longo de sua jornada, até chegar às suas experimentações criativas.

Mariana define a multidisciplinariedade (no sentido de um conjunto de possibilidades) como traço característico presente em seus trabalhos. No teatro, encontra grandes incentivadores como Stéphane Dosse (diretor do grupo Teatro do Acervo) com quem realizou um trabalho de dança-teatro e ficou encantada com as possibilidades de criação entre palavra e movimento. Depois outras parcerias surgiram com José Possi Neto, Celso Frateschi, Roberto Lage, Jorge Takla, Ulysses Cruz, Gabriel Vilela, Valmir Santos, Clara Carvalho, Antonio Abujanra, Clarisse Abujanra Samir Iasbeck, Eduardo Tolentino de Araújo, parceiro em “2 Mundos”, entre outros. Embora diretores exímios de teatro, sempre foram amantes da dança, o que segundo Mariana foi seu grande privilégio e sorte de trabalho.

Somam-se também os bons encontros, ao longo do caminho, desde Klauss até vários nomes de pessoas que de algum modo estão ao entorno da dança e se colocam como fundamentais para seu desenvolvimento no Brasil: Ismael Guisar, Ismael Ivo, Lia Robatto, Sonia Mota, Daniela Stasi, Mara Borba, Masia Crscente, Vivian Buca, Susane Yamauchi, Ruth Rachou, Raul Rachou, Cássia Navas, Nirvana Marinho, Célia Gouveia, Ana Terra, Celso Nascimento, Helena Katz. Parcerias e importantes conexões com: Claudio Gimenez, Carlos Avelino de Arruda Camargo, Maria Lucia Lee. Além de toda a sua vivência e formação humana e isso inclui suas memórias. Mariana sempre foi muito inspirada pela literatura e estimulada por seu gosto pela arte do teatro.

A Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro surge durante a jornada de 10 anos da artista enquanto acadêmica, professora na Universidade Anhembi Morumbi (São Paulo), no curso superior de Dança, em parceria com seu companheiro de vida, Cláudio Gimenez. A

Cia. foi composta, a princípio, por alunos recém-formados do curso superior de dança. Hoje, Mariana, sua trajetória, seus processos criativos são referências e espelhos para muitos caminhos de jovens bailarinos em dança contemporânea, no Brasil. Abrir-se “aos espaços dentro de você desconhecidos conhecidos ou conhecidos desconhecidos e continuar para ver mais de mim, mais do outro, mais dos parceiros todos”, segundo palavras da artista, ditas na entrevista exibida pela exposição *Trajetória(s)*⁸⁹.

Portanto, consideramos que criação em “Dança contemporânea é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte. Não importam o estilo, a procedência, os objetivos nem a sua forma. É tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem.” (crítico Clive Barnes apud Faro, 1986, p.124) Consequentemente, um movimento de ir e vir, pois, muito do agora já foi contemporâneo e, tudo de antes, pode, potencialmente, dialogar com o presente. Um espetáculo pode ser contemporâneo e ter nuances da técnica de Graham, movimentos do balé ou ser estruturado inteiramente com base nas propostas de Laban. O caminho do artista, ou o “como” ele arquiteta e articula os movimentos corporais, é o que irá conferir originalidade a uma proposição de dança.

É neste momento que a dramaturgia emana do corpo. Mariana Muniz é esta artista que se faz intérprete, criadora e, por vezes, exerce a função de dramaturgista de sua dança. Há um passeio por possibilidades entre as linguagens que se faz essencial na jornada da artista e suas possibilidades, inventividades criativas: desde diálogos com as artes plásticas e objetos cênicos até o texto literário, estimuladores para seu pensar sobre corpo em movimento. Na dança contemporânea, as funções coexistem e isto possibilitou que vários grupos e artistas independentes surgissem buscando dar voz ao corpo para expressar suas inquietações – ser o que se é, por meio da dança, expressando sua essência, fisicamente.

⁸⁹ Exposição virtual *Trajetória(s) Mariana Muniz*, acesso em <http://www.museudadanca.com.br/mariana-muniz/>. Disponível em: março de 2016.

Ao longo deste breve resumo sobre a História da Dança, vimos que outrora o “libretista” era considerado o profissional multitarefas, muitas vezes, exercia a função de coreógrafo e mestre de dança. Com a profissionalização e especialização das funções, conseqüentemente, o aprimoramento desta arte enquanto espetáculo, o propositor da temática a ser explorada, em uma pesquisa corporal, passou de um bailarino executante, para um intérprete-criador ou ainda um artista pensante, reflexivo e criador de seu caminho criativo.

As escolhas para a dramaturgia do corpo passam na contemporaneidade a serem questões que instigam o movimento de quem tem a dança contemporânea enquanto fazer profissional ou por *hobby*, mas que problematiza o movimento. É neste contexto que Mariana Muniz, com seu trabalho criativo, soma possibilidades e “jeitos” de olhar para uma dança em processo. Uma dança que se a move também, como acredita e defende, pode nos mover.

A dança prende e liberta. Se nos liberta ao prender, ou prende ao nos libertar, importa-nos que é no movimento do corpo que essas mudanças todas se transformam em um acontecimento vital. A dança é um processo vivo como a dinâmica linguística. Aliás, curiosa palavra “mudança” que remete sempre ao movimento. Nesta teia dinâmica a dança vem tecendo sua rede e trançando relações. Todas as personalidades citadas aqui foram capturadas pela eterna liberdade imortal do contínuo movimento do imaginário da dança que fez e se faz corpo na história, na arte, na vida.

SÓCRATES

– De onde voltas?

ATHIKTÊ

– Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas...

(Valéry, 2005, p.67-68)

1.3 DANÇA CONTEMPORÂNEA: *UM CORPO-ENTRE*.

Pode-se dizer que é dança-contemporânea àquela que surge a partir da perspectiva do olhar para o corpo, bem como as possibilidades que deste podem emergir e provocar o fazer corporal para a cena da dança; desafiando-a. Seria também contemporâneo tudo aquilo que atualiza o passado e está posto no agora, portanto, nem sempre se refere a algo novo ou inédito.

Logo ao início do prefácio de *Introdução à Dramaturgia* de Renata Pallottini, em 1983, Fernando Peixoto aponta que:

Ninguém escreve teatro a partir de receitas ou regras fixas. A dramaturgia é (ou deveria ser) um ato de criação. E o poder criativo, em sua própria essência, nega a submissão a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos. É, na verdade, um ato de rebelião quase permanente. Que só atinge um significativo nível de expressão justamente quando nasce da liberdade de recusar fórmulas e mesmo do desafio de instaurar novos e, quem sabe, surpreendentes valores. É evidente que isto não significa que cada peça de teatro transforme radicalmente a estrutura e a linguagem específicas da dramaturgia. (p.9)

Considerada as ponderações do autor, a dança contemporânea é este ato com poder de criação em sua própria essência. Submete-se aos códigos e padrões, no caso, as técnicas lançadas de acordo com o contexto histórico-cultural de cada época. Desde o clássico às danças modernas até ao contemporâneo.

A dança contemporânea ao “recusar fórmulas”, paralelamente às palavras de Peixoto, recria outras. Deste modo, o que o autor coloca como ideal para a dramaturgia no teatro cabe também para os artistas dedicados aos processos criativos em dança contemporânea.

Após a teoria Corpomídia⁹⁰ de Greiner e Katz podemos dizer que, na dança contemporânea, o corpo formado por suas ideias, técnica e vivências, busca caminhos para

⁹⁰ Christine Greiner e Helena Katz lançam a ideia de que “A compreensão da vida como produto e produtora de uma rede inestancável de troca de informações, marca uma diferença básica. Nela, a ideia de corpo como

resgatar, organizar e propor movimentos para sua expressão. A dramaturgia do corpo é este instrumental para a negociação, seleção e organização da cena da dança. A percepção e a consciência para traçar esses trajetos são pelo acordar ou despertar de emoções, desejos e vontades do artista ao escolher trabalhar corporalmente um tema.

Em “2 Mundos”, a fala de Mariana traduzida pelo silêncio dos gestos dentro da temática da LIBRAS se faz corpo quando assume a exploração estética e artística revelada pela sua exploração a partir da pesquisa sobre a potencialidade dos gestos. É esta outra via de acesso, semelhante ao poeta que utiliza nossa mesma língua cotidiana transformando-a no seu fazer poético, na qual a artista caminha. Assim:

A fala da dança, então, pertence a um processo de muitas possibilidades de percepção e organização: pertence a um coletivo. A informação gruda em todos os envolvidos; seja no processo de construção no de apresentação ou no de percepção da fala. Dança, na organização de sua fala, não existe para ser entendida, compreendida no sentido em que o sendo comum atribui a esse termo, mas sim, trabalhada pela percepção como uma coleção de ideias que arranhou um certo modo de se organizar no corpo. (Setenta, 2008, P.41)

Para a dança, uma vez sendo os movimentos seus signos bem como tudo o que compõe a cena – desde cenário, figurino, objetos cênicos até a iluminação e sonoplastia – a exploração criativa pode se dar dentro de uma estrutura que, eventualmente, poderá: ou seguir uma narrativa (convencionalmente aos moldes dramáticos); ou indicar uma estrutura pós-dramática (Lehmann, 2011); (Pais, 2002)

O século XX conhece Pina Bausch, criadora de uma linguagem própria de dança-teatro, com sua técnica da repetição dos movimentos, leva-nos, por exemplo, a um paralelo entre a estrutura que propõe e a noção de uma cena pós-dramática (termo de Lehmann). Segundo Fernandes (2000):

mídia ocupa posição central. (...) Vale reforçar que essa mídia de si mesmo, e não de uma informação que o atravessa. No corpomídia a informação vira corpo.” (Setenta, 2008, p. 112)

Uma narrativa pode ser inicialmente estabelecida por cada cena, mas é logo quebrada e modificada pelas insistentes repetições. Essa fragmentação rompe com as expectativas do público quanto a uma narrativa linear e resolutive. Com as expectativas frustradas, o público distancia-se por certo tempo das repetitivas ações. (p.49)

As cenas fragmentos de Pina são recortes que no todo se interconectam. Desde a infância, segundo ela, observava o que existia “dentro da cabeça das pessoas”. É deste interior que extrai material dramático para o processo criativo. As *perguntas* são utilizadas pela coreógrafa como um método de criação com os bailarinos. Eles dançam a si mesmos. É uma dramaturgia da cumplicidade para se referir ao termo de Pais (2002). O público, os bailarinos e a obra funcionam nesta relação de cúmplices um dos outros onde o “crime compensa”, segundo a autora.

Por meio das peças percebemos que suas cenas são respostas que podem funcionar também como perguntas ao espectador. Enquanto observador da obra, este acaba, ao final, impactado como pesquisador de si mesmo, pois “As repostas levadas ao palco tratam essencialmente de questões existenciais: amor e ódio, medo e compreensão, solidão e companheirismo, repressão e alegria.” (Cypriano, 2005, p.19)

Para Tavares (2013, p.227), “(...) a *criatividade da pergunta* é avaliada pela *criatividade das respostas*.”, que são o próprio movimento. O processo criativo é este trajeto que dança e, a todo tempo, Mariana hesita, questiona, busca que seu corpo acorde a presença cênica pelo trabalho do ensaio. Situa-se, coloca-se, busca, sente e revive os gestos preparando-se, assim, a cada apresentação de “2 Mundos.”

Hoje, um corpo que está no *entre* aponta para um diálogo aberto com a cena e com todas as outras artes que nela, eventualmente, aparecerão como a literatura e as visuais. Busca por meio do processo criativo as possibilidades que emanam das escolhas feitas a partir da criação. Assim, a “harmonia” ou a coerência interna na cena da dança contemporânea parece indicar para o que Miguel Chaia (apud Cypriano, 2005, p. 9) chamou

de “tempo de esgarçamento de fronteiras”, pois nesta zona do entre transitam as possibilidades que fomentam e contaminam o ato criativo.

Encontramos em Setenta (2008) que a dança contemporânea tem, portanto, esta qualidade performativa, ou seja, ela não tenta fixar o presente, além disso, desloca-o, trazendo marcas passadas e indicando possíveis marcas futuras. São movimentos inquietos e questionadores que combinam com os corpos de hoje. Ademais:

Um dos acessos ao caminho criativo consiste em descobrir dentro de si uma antiga corporalidade à qual se esteja ligado por uma forte relação ancestral. Por isso não se está no personagem nem no não personagem. Começando pelos pormenores pode descobrir em si outro – o seu avô, a sua mãe. Uma fotografia, uma memória de rugas, o eco distante de uma cor da voz possibilita a reconstrução de uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, e depois cada vez mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, o antepassado. Será literalmente o mesmo? Talvez não literalmente – mas talvez, como poderia ter sido. Poderá chegar bastante atrás, como se a sua memória acordasse. Este é o fenómeno da reminiscência, como se recordássemos o *Performer* do ritual primordial. (Grotowski, 1987)

Mariana, em “2 Mundos”, está dentro desta dimensão performática porque se questiona “para quem”, “como”, “porque” se move, desde a criação do espetáculo até com a interação que busca com suas memórias ancestrais e àquelas do instante com a plateia, diferente em cada apresentação. A possibilidade que coloca para si mesma de permitir-se contagiar pela energia do público e trazer esta vivência no momento que a apresentação acontece é um preparo técnico e performático para este nível de acessibilidade entre espectador e artista. Não se trata de uma improvisação, mas de um uso consciente desta viabilidade que seu treino consciente do corpo lhe ancora e permite.

[...] a ideia do performativo⁹¹, [...] propõe uma atenção sobre a ação que não tem como objetivo expressar algo fora dela (existente antes). [...] Isso é interessante

⁹¹ Austin (1990) propõe a Teoria dos Atos de Fala para a qual falar é uma forma de ação, i.e. diferentemente de andar ou comer, são ações que acontecem no momento da enunciação. Ao diferenciar enunciados constativos (afirmação, descrição) dos enunciados performativos (ação da palavra) Austin vai mostrar que a significação não deve ser entendida apenas como referência ou representação, mas como ação de linguagem. Por exemplo,

para pensar o corpo que dança sem se deslocar dele. Observá-lo no seu fazer, sem deixá-lo em segundo plano, a partir do corpo que, em sua produção, constitui sua fala. (Setenta, 2008, p.29)

Pina quando diz “Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move.” (Cypriano, 2005, p.27) inaugura um método para criar e o que muitas artistas, hoje, herdaram desta época, ao colocarem para si mesmos, questões que os movem à criação de sua própria dança contemporânea também por caminhos próprios de treinamento.

Para esta perspectiva, o dramaturgista ocupa o lugar do “entre”, “(...) funcionaria como um espaço de resistência, de fronteira, onde se cruzariam as variadas linguagens e materiais potenciadores de relações de sentido.” (Pais, 2010, 93) É neste espaço membranoso que ele negocia o que irá compor a cena. Quando pensamos na ideia de performático e suas infinitas possibilidades de enunciado, refletimos que o dramaturgista é o mediador destes atos do corpo e os organiza dentro da pragmática da dança.

Muitas vezes é o próprio artista quem realiza este papel. Podemos pensar, então, que o artista da dança contemporânea, quando dramaturgista de si mesmo, como é o caso de Mariana Muniz, em “2 Mundos”, articula e agencia esta negociação. Embora este espetáculo contou com a presença de um diretor, identificamos a diferença entre essas duas funções, uma vez que ambos, segundo Pais (2010, p.89) atuam em uma relação de “cumplicidade” a favor da articulação dos materiais e pesquisa de movimento em virtude de um porquê ou sentido para o espetáculo.

A dramaturgia do corpo organiza o caos – ou dele se aproveita para gerar novos processos. Ela resgata o processo da criação artística para sua essência. A dança pode acessar níveis mais profundos de consciência corporal e a dramaturgia seria responsável não

no enunciado, “Você tem fogo?” podemos subentender que o falante comunica um pedido por um isqueiro ou fósforo para acender um cigarro ou outra fonte dependente do fogo. Para Setenta (2008) “A ênfase no agir em vez de descrever traz um modo de organização de fala que remete a uma certa configuração típica do corpo”. (p.21)

só para desvendar caminhos aos criadores, mas também para descortinar o acesso ao público. Quero colocar que a dança, e principalmente ela por colocar em voga o corpo, tem por prioridade aproximar, ironicamente, o público dele mesmo, ou “devolver o corpo às pessoas” como diria Klauss Vianna pela relação do espetáculo – palco (obra) e espectador. O dramaturgista ou coreógrafo, no caso, é o responsável por criar vias de acesso. Ele é um negociador-mediador entre a ideia do artista, o artista e o público. Seu lugar é o membranoso, o poroso, as fronteiras, o entre.

A dança consegue atingir a proeza e o sonho; o voo de Ícaro⁹². Ela faz do dançarino um planador: um corpo que desliza contra a gravidade e o peso, ao mesmo tempo, mantém a qualidade da leveza de um pássaro. Ensaiar para este fim “É chegar a um ponto de “coordenações físicas” tais que “a energia” passe “naturalmente”” (Cunningham apud Gil, 2004, p.68) Entre a materialidade física e a dança de Mariana estão seus gestos dançados que “pairam” e captam o olhar do espectador conduzindo-o aos nexos de sua dramaturgia corporal, como colocou Cunningham (apud Gil, 2004), “o sentido de dançar é a própria dança”.

Está posto em cena um conjunto de gestos que, no percorrer do espetáculo, forma ligações de sentido. Utilizar a LIBRAS é o pressuposto, logo, a delimitação destas fronteiras – gestos e dança – acaba funcionando como “propulsoras da criação”, nos termos de Salles (2004).

⁹² Ícaro era filho de Dédalo, o construtor do labirinto que o rei Minos aprisionava o Minotauro, um ser com corpo de homem e cabeça de touro. A lenda grega conta que Dédalo ensinou Teseu, que seria devorado juntamente com outros jovens pelo monstro, como sair do labirinto. Dédalo sugeriu que ele deveria utilizar um novelo que deveria ser desenrolado a medida em que fosse penetrando no labirinto. Dessa forma, após ter matado o monstro ele conseguiu fugir do labirinto. O rei Minos ficou furioso e prendeu Dédalo e o seu filho Ícaro no labirinto. Como o rei tinha deixado guardas vigiando as saídas, Dédalo construiu asas com penas dos pássaros colando-as com cera. Antes de levantar voo, o pai recomendou a Ícaro que quando ambos estivessem voando não deveriam voar nem muito alto (perto do Sol, cujo calor derreteria a cera) e nem muito baixo (perto do mar, pois a umidade tornaria as asas pesadas). Entretanto, a sensação de voar foi tão estonteante para Ícaro que ele esqueceu a recomendação e elevou-se tanto nos ares a ponto da previsão de Dédalo ocorrer. A cera derreteu e Ícaro perdeu as asas, precipitando-se no mar e morrendo afogado. Acesso em <http://pordentrodaciencia.blogspot.com.br/2005/08/o-sonho-de-carro.html>. Disponível em: 05 de novembro de 2015.

Só se pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer quanto das escolhas que efetivamente acontecem. (...) O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço. (p.64)

O caminho do meio oferece o ilimitado e “o ilimitado é que exige limites” (Salles, p.66) a este corpo-entre que está no turbilhão de possibilidades criativas. Os limites chegam ao artista pelo curso da obra que está nestas zonas de trânsito, porosas, membranosas que a deixam, na medida do possível, tocar e fazer ser o que, até então, era impossível.

A percepção da artista sobre a LIBRAS é que confere originalidade ao trabalho, este é um processo transformador de como o artista percebe o mundo ao seu redor e interiormente. Sempre lembrando que o ato criativo é uma aventura de auto-conhecimento. Mariana não fala LIBRAS fluentemente, mas o tanto que aprendeu lhe permitiu apropriar-se de partes – inícios ou *starts* – para utilizá-las como instrumental criativo, pois “O ato criador estabelece novas conexões com os elementos apreendidos e a realidade em construção, desatando-os, de certa maneira, de suas origens.” (Salles, 2004, p.95)

A dramaturgia do corpo, pós-dramática aos termos de Lehmann (2011), é este processo das partes, como no filme *How to make an american quilt* “Os jovens amantes buscam a perfeição... Os velhos amantes aprendem a arte de unir os retalhos... E descobrem a beleza na variedade das peças”. Há um nexos, um fio condutor, uma colcha de retalhos na qual o belo está no conjunto do todo.

Em otras palabras: la dramaturgia de la danza opera em um marco de desunión que, sin embargo, permanece específico y exige coherencia. Y esta coherencia proviene de la materialización concreta de acciones, pensamientos, pasos, gestos, objetos, atrezzo, vestuario, ritmos y tempos. (Lepecki⁹³, 2010, p.170)

⁹³ Encontramos em DeLahunta (2010) que: “The relationship between dance and dramaturgy originated by most accounts in the well-known collaboration in the early to mid 1980s between choreographer Pina Bausch and dramaturge Raimund Hoghe. Since then, there has been an increasing number of choreographers who have chosen (or have been advised) to work with a dramaturge. Three of these dramaturges were invited for the first session of “Conversations on Choreography” held in March 1999 in Amsterdam – André Lepecki who has

Na contemporaneidade, o trabalho com a dramaturgia do corpo se aproxima da “caixa” de Pandora⁹⁴, apesar de, às vezes, por mais esperança que tenha o dramaturgista ou o próprio artista em gerar nexos, encontrar links e conexões em suas propostas, esforçar-se, concomitantemente, para não esperar – deixa-se levar pela surpresa do porvir. Lepecki (2010) também nos fala sobre “um desejo de agenciamento, de saber pela força do não saber”, ou seja, ter a esperança sem a ansiedade da espera. É sabido que Pandora fica com a esperança, mas é preciso ir para além do mito e, aceitando sua condição, se aventurar a especulação: como, sabiamente, a deusa segue seu rumo junto a ela?

[...] Now, if we take seriously the term “contemporary” as something that is developed in the time in which it originates, then in that sense, it can never end, and it can never pretend to tell the truth, since the truth is universal. So, in a way, we can say that contemporary art – if we stay with this graphic form – has the structure of a broken line, the structure of a broken arc. These broken lines don’t mean that the structure will fall apart. We see that there are holes, that there are breaks in between, but somehow the structure still holds. The question is: what here is actually holding this structure together? And this is the first point at which we can somehow start to think about dramaturgy in contemporary performance. These empty spaces or broken elements in the structure of performance are actually places of invitation. (Jansa, 2010)

worked with Meg Stuart, Francisco Camacho and Vera Mantero, Hildegard de Vuyst who has worked with Alain Platel, and Heidi Gilpin who worked with William Forsythe. As mentioned earlier, the discussion about dance and dramaturgy initiated in Amsterdam was continued at the second session in November 1999 in Barcelona where a series of short experimental working sessions were organized between Lepecki, in the role of dramaturge, and La Caldera choreographers Alexis Eupierre, Sol Picó and Toni Mira.”

⁹⁴ O mito de Pandora de origem grega chegou até os dias de hoje pelo poeta Hesíodo em sua obra *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias* há trechos que fazem menção à figura de Pandora. Em grego, seu nome refere-se “a que tudo dá”, “a que tudo possui” e “a que tudo tira”. Pandora teria sido presenteada, em seu casamento com Epimeteu, “aquele que pensa depois”, com um jarro que continha vários bens concedidos pelos deuses. No entanto, ao abri-lo, Pandora deixa escapar todos, exceto um: a “esperança”. O termo caixa foi adotado com o tempo, a tradução mais próxima seria “jarro” ou *pito*, que em grego eram aqueles vasos ornamentados bem característicos.

2. Pesquisando Movimento... Criando Dramaturgia!

Sempre interessou-me a temática da dramaturgia e, nos anos frequentados na Faculdade de Letras, pude cursar um ano desta disciplina como optativa, na Escola de Comunicação e Artes (USP), como relatei na introdução desta pesquisa. Buscando caminhos para ir a outros lugares, somados ao exigente trabalho crítico e teórico do campo das Letras, fui levada por algo que dentro de mim sempre inquietou-me: *mas, como os poemas, os textos ou os escritos literários poderiam ganhar corpo, como se daria na prática de uma cena artística de teatro, dança ou performance? Como toda essa incrível literatura pode sair das estantes e chegar aos palcos?*

Seduzida pelo fazer cênico e pelo o que fomenta suas criações, cheguei ao almejado diálogo prático-teórico, quando, ainda na Letras, propus a montagem da peça teatral *Los Vendidos* de Luís Valdez para o encerramento da disciplina Tópicos do Teatro.

A palavra “prática” provinda da grega *práxis* aborda conceitos diferentes. Encontrei em Vazquez (1977) que a palavra *práxis* para o marxismo refere-se à “atividade livre, universal, criativa e auto-criativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz) e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico a si mesmo” (Dicionário Marxista apud Vazquez, 1977). Já o conceito de “prática” diz respeito a uma dimensão da *práxis* e corresponde às atividades do cotidiano que as pessoas em suas vidas realizam sem necessariamente preocupação transformadora.

Segundo Vazquez (1977), a *práxis* implica nas dimensões objetivas e subjetivas das atividades, ou seja, é uma ação que não só transforma o entorno e a natureza, mas também o próprio ser humano que a realiza. Teoria e prática não são indissociáveis e a relação entre ambas é um constante vai-e-vem. Com base no grau de consciência e criatividade, o autor

aponta a existência de diferentes níveis de *práxis*, a saber: a criadora e a reiterativa ou imitativa; a reflexiva e a espontânea.

A *práxis* criadora é uma abertura para possibilidades, por isso, trata-se de um processo, não se conhecem caminhos nem possíveis resultados; a reiterativa ou imitativa se dá após se encontrar um caminho e ele ser repetido, por isso não provoca novas alternativas, nada cria de novo, reproduz-se mecanicamente um “jeito” de fazer.

Já a *práxis* espontânea, relaciona-se à consciência envolvida na atividade prática; da mesma forma se dá a reflexiva. A diferença entre ambas está no grau de consciência implicada, que é maior para a esta do que para aquela, pois nesta ação há uma reflexão sobre a *práxis*.

Com estes breves apontamentos de Vazquez (1977), consideramos que Mariana não percorre uma linearidade entre “as *práxis*”, ou seja, ora é criadora e reiterativa (imitativa), ora é espontânea e reflexiva. Os movimentos iniciais para a pesquisa de movimento e proposição dramática, no geral, são de caráter criador. No entanto, para um segundo momento, quando uma estrutura cênica já está elaborada e definida, a artista passa a reiteração, justamente, para em alguns movimentos aparentemente “mecânicos” darem espaço a outros que possam surgir. Neste momento, a *práxis* reflexiva é acionada, porque o corpo “desperto” ou consciente passa ao estado potencial de transformação do movimento.

No espetáculo “2 Mundos”, temos, por exemplo, para este exercício da *práxis* a estrutura de apresentar uma palavra em LIBRAS a partir de uma letra do alfabeto, por exemplo: a artista faz o sinal da letra A, em seguida diz a palavra arroz, porque conserva o sinal da letra A na composição do gesto para a palavra arroz – esta brincadeira de encontros entre sinais e palavras constrói a base da “Cena 3 – Nasce a LIBRAS: o alfabeto escrito no espaço.” No entanto, a mesma estrutura de cena aparece na “Cena 6 – Ciclo vital: transformar, brincar, criar, nascer, sofrer, encontrar, trabalhar: a dança.” Neste caso, a repetição não

implica a não reflexão, pois o grau de consciência reflexiva esta no avanço do conteúdo conforme, aos poucos, é apresentado durante a cena. Do gesto da LIBRAS para a primeira palavra, “transformar”, percorre-se um ciclo e Mariana chega ao final deste, quando inicia uma sequência de movimentos com passos oriundos das danças brasileiras.

Pude observar este liderar da *práxis* na cena da artista muito a partir da visão que pude formar pelo curso realizado na Escola Livre de Dança⁹⁵. As relações entre teoria e prática (no sentido também de *práxis*), sugerindo um misto para uma formação eclética e reflexiva sobre o movimento, foram construídas ao longo destas vivências em dança.

A proposta da ELD era nos apresentar as técnicas convencionais de dança, desde as aulas de dança clássica, às danças brasileiras, dança moderna, até a dança contemporânea; e ao utilizar uma proposta de Técnica Mista, nos formou artistas da dança, intérpretes-criadores e/ou arte-educadores. Tornamo-nos aptos a criar um espetáculo em dança coerente tecnicamente dentro de uma proposição e visão de mundo contemporânea; a escola nos lançou à dança contemporânea, profissionalmente. Próximo ao que Vianna (2005) coloca em:

O balé clássico nunca esteve desligado do mundo em volta: nasceu em uma sociedade decadente e sustentou a corte francesa durante algum tempo porque se fazia dança para que os nobres se esquecessem dos problemas políticos. Hoje, é impossível estabelecer uma única técnica contemporânea, porque não existe mais uma única visão do mundo. Por que o clássico, o moderno, o jazz, o neoclássico? Porque temos necessidade de várias respostas, várias saídas. (p.82)

Assim, a Técnica Mista propõe o contato do artista com caminhos vários, muitas vezes percorridos por ele em sua trajetória de treino corporal ao longo de sua jornada de formação e de vida. O que chamarei, a seguir, de práticas corporais as quais Mariana utiliza como âncoras para seu fazer artístico calca-se, na verdade, no conceito de *práxis*. Trata-se,

⁹⁵ Esta escola está localizada no Centro de Dança de Santo André, em São Paulo (Brasil), onde realizei a Formação Avançada em Dança Contemporânea, curso técnico ofertado gratuitamente para a formação de arte-educadores e/ ou intérpretes-criadores, pelo período de três anos.

portanto, de compreender que esta é a dimensão de atuação da artista: fazer de suas práticas caminhos para a transformação e reflexão criativa.

1.1 O caminho do artista.

Pensamos talvez que haja um caminho seguro; ora, esse seria o caminho dos mortos. Então nada mais acontece e em caso algum ocorre o que é exato. Quem segue o caminho seguro está como morto.

(Jung, 1986, p.26)

O artista está mais próximo das estrelas! Estaria ele em um lugar privilegiado de maior contato com o universo e seus movimentos interiores. Mais despojado das amarras sociais? Estaria ele mais próximo a uma “linguagem invisível” a olho nu, mas que pela sua arte toma forma, da qual se ocupam boa parte de nossos esforços estéticos. Na busca por ampliar o conhecimento sobre si mesmo, afluindo sua criatividade para o fazer artístico, neste gesto altruísta, encontra maiores detalhes sobre todos nós. A arte é um gesto de coragem.

Seria ele, então, este ser autêntico que com sua lanterna direciona nosso olhar para algo mais além do que simplesmente nos desviar dos obstáculos do cotidiano e direcionar para a direita ou para a esquerda – às vezes, um além que pode evitar muitos dos tropeços que damos em nossos próprios pés ou popularmente “correndo atrás do próprio rabo”.

Parafraseando um belo termo de Rudolf Steiner (2006, p.50) o artista possui aquela “consciência ingênua” a mesma que outrora o ser humano teve com tanta sensibilidade, oriunda mais de um instinto cognitivo do que de um conhecimento, puramente, intelectual.

Por outro lado, o artista está no mundo e existe, não somente nas noites de céu estrelado, quando podemos vê-lo em temporada ou como, desabafa Tuneu (apud Albano, 1998) “artista é coisa para o fim de semana”. Ele trabalha em prol da sua arte e, na maioria das vezes, não é considerado socialmente, no caso da dança, como artesão do corpo e dono de

seu ofício – sempre acumula uma função extra para se garantir financeiramente. Em entrevista à Mariana Muniz, quem inspirou a escrita deste trabalho nos presenteando com “2 Mundos”, espetáculo de dança que fomentou esta análise sobre dramaturgia do corpo, pude perceber a “voz” da artista lutando para manter-se, hoje, discurso vivo, enquanto corpo, na cidade de São Paulo.

Briggs e Peat (apud Tôrres, 2015) apontam que as pessoas criativas estão ligadas a seu tempo fractal e não cronológico e isto explicaria o fato de os artistas precisarem de tempo para criar – da necessidade do ócio.

As pessoas criativas, e todos somos criativos, precisam de muito tempo (medido pelo relógio) durante o qual ficam simplesmente “sem fazer nada”. Para o mundo externo, elas parecem estar devaneando, ou só vadiando. Por dentro, porém, elas estão conectadas ao tempo do trabalho, aos seus ritmos sutis e às suas estruturas fractais. Portanto, a criatividade pode exigir longos períodos de aparente inatividade. Mas ela também pode jorrar com surpreendente rapidez, de modo que uma enorme quantidade de trabalho seja realizada. Assim sendo, não se trata tanto de as pessoas criativas trabalharem mais rápido ou mais que as outras, ou de serem capazes de acumular mais atividades diferentes em um único dia. Em vez disso, suas muitas tarefas são realizadas concomitantemente, cada qual em seu próprio tempo, e esses tempos são reunidos, recebendo energia uns dos outros. Se somássemos, em um quadro de horário linear, o tempo total que parece estar envolvido em um dia criativo, provavelmente o resultado excederia 24 horas. Mas os criadores estabelecem uma aliança com as dimensões fractais do tempo, e este, por sua vez, fornece-lhes o tempo de que precisam. A verdade é a seguinte: o tempo que desejamos de verdade é o tempo fractal de que dispomos agora. (p.13)

Refletindo sobre o início desta jornada de pesquisa busquei, inicialmente, manter distância de roteiros rápidos, pré-prontos, para a escrita de uma tese – procurei “as dimensões fractais do tempo”. Afastei-me, sobretudo, do que já havia aprendido na tentativa de olhar para o tema com “olhos livres” como bem propôs o Movimento Modernista na Semana de Arte Moderna de 1922, no Brasil. Tentamos, segundo o excerto acima, ter uma “nova

compreensão do tempo e do nosso caminho nele. Usamos nossa influência sutil para nos tornar participante do planeta azul, não seus administradores”. (p.14)

Ao evitar contaminações de conhecimentos prévios e decantados, provoquei o corpo a sair do conforto e buscar outros caminhos: de escrita, de percursos, de relações etc.; de “descolonizar o pensamento” como disse Mia Couto em entrevista à revista brasileira *Época*⁹⁶. Muito inspirada também pelo o que Edgard Morin⁹⁷ nos fala sobre sua concepção de método e teoria dentro do paradigma da complexidade “o caminho se faz ao caminhar” com base no poeta espanhol modernista Antonio Machado, extraída do poema *Caminante no hay camino*:

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás se
ve la senda que nunca se
ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.*

Seguindo o que Morin traz sobre “aprender para reaprender”, deparei-me com autores que pudessem auxiliar a trajetória de forma, no mínimo, curiosa e instigadora. O aconselhamento “trabalhai sobre um contemporâneo como se fosse um antigo e sobre um antigo como se fosse um contemporâneo.” de Eco (2007, p.43) não só aponta, mas ajuda a construir caminhos para quem almeja fazer uma tese ou, em outras palavras, organizar suas ideias discutindo, academicamente, sobre um determinado assunto. É na verdade um ato

⁹⁶Acesso em <http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/04/bmia-couto-o-brasil-nos-enganou.html>. Disponível em: março de 2016.

⁹⁷O filósofo irá discorrer sobre sete saberes indispensáveis à educação do século XXI, a saber: as cegueiras do conhecimento: o erro e a ilusão; os princípios do conhecimento pertinente; ensinar a condição humana; ensinar a identidade terrena; enfrentar as incertezas; ensinar a compreensão; a ética do gênero humano. Em: Morin, E. (2001) *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO.

criativo. Tal concelho veio ao encontro do assunto que será desenvolvido no decorrer desta pesquisa: dramaturgia do corpo na dança. *Por quê?*

Porque o *dramaturgista* é quem organiza as ideias que servirão de material dramático em um espetáculo de dança. Tem a função de defender uma tese ou pelo menos provocá-la dentro de um processo criativo. É um profissional que dança entre o antigo e o contemporâneo e filtra o que é pertinente ou não para a criação em pauta. Às vezes, é o próprio coreógrafo ou até mesmo o próprio intérprete-criador.

O dramaturgista levantará as urgências para aquela obra em especial. Cuidará do que o artista tem como urgente buscando sempre relações de tempo-espaço. Mesmo porque tal relação está bastante ligada ao que Deleuze indica como ato de resistência uma vez que para o autor, por exemplo, “O ato de fala de Bach é sua música, que é um ato de resistência, luta ativa contra a repartição do profano e do sagrado.” (Deleuze, 1987). Assim, toda obra de arte é um ato de resistência, não seria a dança diferente, porque resiste e supera as relações, principalmente, temporais.

Diz Baptista (2008, p.15) em seu livro *O Arquétipo do Caminho* que “Somos aquilo que fazemos em determinado espaço e tempo. Espaço e tempo contextualizam nossas ações. Isso se dá tanto na linearidade factual, quanto na circularidade da psique.” O artista estabelece relações bem peculiares com o espaço e o tempo, principalmente, em matéria de dança, sendo esta uma linguagem do movimento. Ao encontrar na arte uma forma de atualização de sua identidade, tem ou busca ter a consciência de uma constante construção de identidade ao fazer escolhas pontuais a todo instante sobre seu próprio fazer artístico. Ao chegar ao pleno domínio técnico, adquire ferramentas para potencializar a criação, mas nunca nelas estabiliza. Está em uma zona de risco de um constante porvir, aberto, disponível, com humildade para adentrar em um processo criativo. Assim é Mariana Muniz.

Seu ato criativo ganha vida pela obra, se rebela, após um jogo de tensões, torna-se revelador. É sempre um risco e um lançar-se para aventura. Para Salles (2004, p.26) “O artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão.”

Está disponível para acessar o lugar da criação que é de um estado para além da cena, da representação ou da ferramenta adquirida. Os movimentos são a sua âncora. Mariana Muniz rememora comentários feitos por uma diretora com quem trabalhou: “O movimento são a sua boia”. O movimento na dança é a nossa boia e os ensaios servem a este foco, i.e. treinar o corpo a ir além de suas boias ou âncoras, conforme pensamentos da artista.

Não é possível tratar de dança contemporânea sem, antes, voltar o olhar para o caminho do artista. Segundo Campbell (2010, p.92) todos nós estamos em constante movimento entre dois mundos: o interior, nossa consciência; e o exterior, participação de nosso tempo e lugar (espaço). Em suma, transitamos entre o privado e o público.

Embora a dança circule no mundo público fortemente como entretenimento, para condutas terapêuticas e manutenção do corpo enquanto excelente exercício físico (em prol da estética corporal), ela está intimamente ligada ao universo privado. Na verdade, antes de assumir sua forma pública, a dança passa de um ato ritualístico para a criatividade individual de cada artista ou de cada um que se aventure nas pistas de dança aos seus próprios passos. Talvez, utilizando um termo Junguiano, seria esse o processo de individuação do artista, pois ainda segundo Baptista:

É quase impossível falar em “caminho”, dentro da seara da psicologia analítica, sem pensar imediatamente em individuação, o processo de tornar-se aquilo que se é, ou, o de dar expressão individual ao vir-a-ser arquetípico. (2008, p.15)

Para Jung (1986, p.25) “Mas quando seguimos o caminho da individuação, quando vivemos nossa vida, é preciso também aceitar o erro, sem o qual a vida não será completa: nada nos garante – em nenhum instante – que não possamos cair em erro ou em perigo

mortal”. O erro é bem-vindo e o perigo constante ou o sofrimento bom ou ainda a zona de risco é o convite, um portal de entrada, pelo qual o artista passa ao dar expressão a sua obra. No desvio das horas, esta constelação de si lhe permite acesso a um lugar que, paradoxalmente, é uma relação de “amor-morte”, relembrando este oximoro de Campbell (2010), em *As Máscaras de Deus Mitologia Criativa*.

Todavia, o que é possível considerarmos como “homem moderno” do séc. XX, o século auge da racionalidade, é aquele que possivelmente viveu em um mundo dessacralizado ou desconectado entre o sagrado e o profano, de acordo com Rodney Galan Taboada no prefácio de Baptista (2008). Hoje, no séc. XXI, Mariana Muniz com seu caminho, dá voz a tudo àquilo que acredita ser o sentido de sua existência: o corpo e o que a move; ou, pelo menos, aponta, desta forma, para uma religação entre seu fazer (ofício) e o sentido da vida.

O importante é querer fazer. Precisa querer. Exige algo que move o artista numa direção e, mesmo sem saber qual, ele vai. Mesmo sem entender o que move – mas move – e ele vai e faz, e faz daquilo uma continuidade; faz daquilo um projeto; faz daquilo uma vida. (Tuneu apud Albano, 1998, p. 72)

A dança teatral contemporânea é vista enquanto processo criativo. Para tal o artista está a serviço do despertar das lembranças no imaginário humano. Ainda sobre o caminho do artista, Campbell (2010) aponta que:

Os artistas criativos são, por outro lado, aqueles que despertam a humanidade para a lembrança: chamam a nossa mente exterior para o contato consciente conosco mesmos, não como participantes neste ou naquele fragmento da história, mas como espíritos na consciência do ser. A tarefa deles, por isso, é comunicar diretamente de um mundo interior para outro, de tal maneira que se produza um verdadeiro impacto de experiência – não uma mera transmissão de informação e persuasão, mas uma comunicação para outro. (p.92)

Segundo o autor, o que antes nos sistemas tradicionais era a função do mito e do rito, hoje, é o papel do artista. Os artistas não só resgatam e nos lembram dos mitos e ritos de antes como também recriam os de agora. No caso da dança contemporânea, hoje, a *zona*

mitogenética para usar o termo do autor é o próprio artista ou “(...) é o indivíduo em contato com sua própria vida interior, comunicando-se por meio de sua arte com aqueles que estão “lá fora””. (2010, p.93)

Ainda seguindo seu pensamento, temos apontamentos de que para o artista acessar tal zona, se faz necessário:

[...] o emprego de sinais de comunicação: palavras, imagens, movimentos, ritmos, cores, perfumes e sensações de todos os tipos que, entretanto, chegam de fora do artista criativo e, inevitavelmente, carregados de associações, matizadas pelo passado e também pela comunicação contemporânea. (Campbell, 2010, p.93)

A dança contemporânea, portanto, extrai bons frutos desses “sinais de comunicação” quando dança o movimento por detrás do movimento (inspiração que me vem por hora com base, então, no título deste capítulo de Campbell: “As palavras por detrás das palavras”).

Quando o artista adentra na zona mitogenética está acessível por ela para a criatividade lhe chegar, além de poder também acessá-la. Não se trata de reprodução de movimentos, mas a criação de um repertório próprio que transcenda a técnica. Aliás, são poucos os exemplos, como foi Pina Baush, que certamente atingem esse grau de acessibilidade criativa, bem como, as proposições cênicas de Mariana Muniz.

Insisto no termo acessibilidade, porque todos nós somos providos de criatividade. No entanto, às vezes, poucos se permitem ao acesso do imaginário, por essa via de comunicação.

A arte necessária consiste em produzir sons, palavras e formas, sejam eles de origem ordinária ou sublime, como se estivessem abertos para trás, para a disponibilidade do eterno, e isso requer do artista que ele próprio, em sua experiência pessoal, tenha tocado de uma maneira original aquele ponto imóvel deste mundo em movimento, cujas formas míticas imemoriais são os símbolos e a sua garantia. (Campbell, 2010, p.93)

Observar o caminho do movimento de Mariana é perceber parte de seu percurso de treinamento corporal: consciente. Sua trajetória se dá entre práticas (*práxis*) corporais, como a

da Eutonia e Eutritmia; junto às físicas e espirituais como é o T'ai Chi Chuan e o Yoga. De todas a Eutonia e o T'ai Chi Chuan foram norteadores fundamentais de forte impacto sobre sua qualidade de movimentação, notável em “2 Mundos”.

É válido destacar que a civilização chinesa é baseada em três pilares: o taoísta, o budista e o confucionista. Para os taoístas, o termo TAO (*dao* em pinyin; em chinês tradicional 道) “significa, literalmente, *caminho*, mas também *caminhada* ou *caminhante*, aquele que está caminhando. É, então, ao mesmo tempo, aquele que está caminhando, o caminho e o ato de caminhar. É também aquele que não está caminhando o que não foi caminhado e a ausência do caminhar. O TAO é o absoluto.” (Cheng, 1989, p 12)

O ideograma Tao é formado por duas imagens “cabeça” ou “princípio” e pelo radical “marcha” ou “caminhar” remete a um estado de consciência dinâmica. A filosofia taoísta propõe que busquemos estar “ativos-enquanto-relaxados”, longe de uma situação ou inconscientes quando em repouso ou “cocainômanos” quando em plena atividade. O *Tao Te King*, sendo *Te* a palavra ponte e *King* livro, é um clássico que, por meio das palavras em uma série de poemas, nos leva a este terceiro estado para uma vida mais consciente. (Tse apud Martinho, 1989, p.9-10)

Assim, para Martinho (Tse, 1989) o mesmo “coração espiritual” pelo qual os santos são dignos de receber a luz, elevação, essência de todas as coisas, será o mesmo satélite que desvendará ao artista seu curso, fazendo-o seguir sua intuição e criatividade para seu ofício criador. Para Maria Lucia Lee⁹⁸, o coração vazio (na verdade, i.e. cheio de espaços) é o responsável pela fluidez de energia e com ela o artista pode despertar a potência criadora.

⁹⁸ Lucia Lee nasceu em Taiwan em 1949 e veio ao Brasil aos dois anos de idade. Formou-se no Instituto de Física da Universidade de São Paulo (1972). Desde 1982 dedica-se ao trabalho de pesquisa e ensino das artes corporais chinesas e sua filosofia, como é o T'ai Chi Chuan. Desde então introduziu no Brasil diversos métodos de exercícios terapêuticos da Medicina Tradicional Chinesa divulgando-os através de publicações, DVDs e cursos, como é o Lian Gong e o Qi Gong dos Símbolos (em 1987). Lee é orientadora, amiga da artista e acompanha o trabalho artístico de Mariana Muniz.

Dentro desta perspectiva, esvaziar-se e dar espaço para que do vazio as possibilidades transformem-se em oportunidades criativas. Ainda em Tse (1989):

Trinta raios convergentes unidos formam a roda,
mas é o vazio central que move o carro.
O vaso é feito de argila,
mas é o vazio que o torna útil.
Abrem-se portas e janelas nas paredes de uma casa,
mas é o vazio que o torna habitável.

O Ser produz o útil, mas é o Não-ser que o torna eficaz. (11)

Sylvia Baptista, em seu livro *O Arquétipo do Caminho*, muito me inspirou a propor um roteiro para entrevista que refletisse parte do percurso da artista enquanto jornada rumo à realização de sua expressão artística. O caminho de Mariana, pelas veredas das artes da cena, se dá, aos termos de Jung, pelo processo de individuação ou “o processo de tornar-se aquilo que se é, ou, o de dar expressão individual ao vir-a-ser arquetípico” (2008, p. 15). Arriscaria dizer, até, que o artista é aquele que, ao transcender as questões universais humanas, radicaliza o processo de individuação levando-o ao ato genuíno da criação, ou ainda, à descoberta do TAO que não foi caminhado por outro antes.

Não só o artista da cena, mas, certamente, de outras linguagens da arte, ao dar vida a sua expressão individual de modo profundo e sensível, acaba por atingir o coletivo. Portanto, assumindo seu caminho pela arte traz à tona diversos outros caminhos possíveis, tornando-os caminhos também para seu público. Na potencia do olhar de quem o assiste mora, então, inúmeras possibilidades de relações viáveis entre artista, obra e público. Longe de serem relações aleatórias e relativas, uma vez dada à importância da forma, bem como sua função estética, para a proposição de uma obra de arte.

Ainda para Baptista (2008), somos bastante seduzidos pela possibilidade de encontrarmos caminhos, quiçá vislumbrá-los pelo caminho estético da arte, no entanto, o

conforto, ilusório, nas palavras da autora, de permanecermos no caminho encontrado é quase sempre sabotado pelas intempéries da natureza, que, de repente, nos desvia para a construção de uma nova jornada.

Destino ou não, os desvios de caminhos são um fato, daí a coragem e vocação do artista em persistir sobreviver neste “entre caminhos”, pois, ao colocar em movimento sua força criativa, se abre para o novo que está, para Mariana, na zona do desconhecido, de descobertas e *insights*: “só ali é que posso, de fato, criar algo novo, se você não se permitir, não virá; mas, depois, preciso ter plena consciência para sair dali e criar, então, uma via de acesso para o novo, e, isto, minha cara, é técnica, é treinável, é ensaio. A Eutonia me ajuda muito com isso. Você não pode ficar ali dentro do surto, isso não é arte.”, diz durante uma de nossas conversas em um dos ensaios.

Este surto que Mariana aponta é equiparado ao que Salles (2004) chama de “emoção poética” um estágio de recolhimento fundamental para o ato criativo, que não se trata, ainda da criação propriamente dita. É fato: dentro desta perspectiva, não acreditamos que o artista tenha um *insight* inusitado responsável pela genialidade da obra final, porém, não descartamos que no percurso estes momentos, realmente, surjam. No entanto, no caso da dramaturgia do corpo, é o entrelace destes vários momentos que, ao apontar para incontáveis possibilidades, forma uma teia com movimentações, as quais reforçam a ideia ou mote, sobre os quais o espetáculo abarca e pretende desenvolver para comunicar.

Buscar novos sentidos para sua expressão é o que torna viva a artista e sua obra. Mariana reorienta-se na cena, diria na vida, a cada movimento criativo. Já que para Baptista (2008, p.16) quem aponta para essas novas tarefas é a alma, a artista revela, portanto, por meio de sua obra seu próprio caminhar e com ele suas convicções, verdades interiores. Gestos de sua alma que a consagram enquanto visionária, crítica, de uma beleza, sensivelmente, delicada, uma artista singular para o cenário da dança contemporânea.

Ao longo do caminho, novas pistas se revelam em rumo à conquista do “ser o que se é”, no caso da dança, o corpo como o próprio instrumento para a jornada também é o meio para sua expressão final – a obra que é o espetáculo. Nele os mitos, por meio de uma relação arquetipal⁹⁹, revelam-se. Como um herói, o artista pode, ou não, atender ao chamado para a aventura da criação, que é de risco por natureza, e dela extrair suas descobertas. No geral, tomado desta força, assume o impulso criativo e lança-se à jornada em nome de sua arte, a frustração de não ir lhe é insuportável (impossível viver ou seguir a vida sem esta conquista ou auto-realização, que vem do âmago, de dentro, da intuição, da alma). Logo:

A teoria de Jung fundamenta-se na ética da auto-realização já conhecida na Grécia Antiga. No Templo de Apolo, em Delfos, encontramos a inscrição: *Conhece-te a ti mesmo*. E são do poeta Píndaro (439 a.C.) as palavras: *Torne-se você mesmo*, que Platão, e depois Aristóteles, retomaram formulando a ética da auto-realização, que consiste em *tornar explícito aquilo que, implicitamente, alguém já é*. (Staupe apud Albano, 1998, p.119)

Para Mariana, inclinada a não desistir, parte para “enfrentar o dragão”. Assim, ao exemplo da artista e de Albano (1998) também eu:

[...] enfrentei o dragão do medo e da impotência diante do papel em branco, a solidão da descida às profundezas, mas tive também a felicidade de encontrar figuras luminárias que, em cada curva do caminho, estavam prontas a apoiar o passo seguinte. (p.179)

A artista, citando Tavares (2013), “alimentava-se de movimento”; seus gestos fortaleciam e moviam meus pensamentos à ação, à escrita, às mãos, dando voz à pesquisa. Os gestos, no caso de Mariana, são tendências potenciais que já faziam parte de suas propostas de pesquisa

⁹⁹ Segundo Jung (1986), em *Memórias, Sonhos e Reflexões*, os arquétipos são percebidos pela humanidade como uma herança ancestral que nos é transmitida e reconhecemos instintivamente: “Os arquétipos que preexistem à consciência e que a condicionam aparecem então no papel que realmente desempenham: o de formas estruturais *a priori* do fundamento instintivo da consciência. Não constituem absolutamente um em-si das coisas, mas sim formas em que são percebidas, consideradas e compreendidas. Naturalmente, os arquétipos não representam a única base da aparência das representações. Eles são apenas os fundamentos da parte coletiva de uma concepção. Enquanto constituem uma qualidade do instinto, participam de sua natureza dinâmica e possuem, por conseguinte, uma energia específica que determina, às vezes de uma forma constrangedora, modos de comportamento, impulsões. Isto quer dizer que em certas circunstâncias os arquétipos têm uma força de possessividade e de obsessão (numinosidade!). Concebê-los sob a forma de *daimonia* (poderes sobrenaturais) corresponde perfeitamente a sua natureza. (p. 125-126)

na companhia – desde espetáculos anteriores – e encontram, em “2 Mundos”, espaço pela porta da criatividade para firmar a frutífera inquietação: a relação entre movimento e palavra.

Entre o Chronos e o Kairós¹⁰⁰, Mariana fez-me pausar. Na jornada do herói, os tropeços, muitas vezes, encontros e desencontros, uma ligeira queda ou um pequeno desvio aqui, podem levar lá na frente a um grande salto. Foi assim que a aventura ao lado de Mariana, com sua generosidade, me permitiu alçar voos mais livres e ousados. Surpreendentes. Fui, por ela, acolhida e tratada de igual para igual, escutada, longas conversas sobre processo criativo em dança. Gratidão! Imagine, ela é a mestra.

2.2 POR UM TREINO CONSCIENTE DO CORPO E UM CORPO CONSCIENTE DO TREINO

Optar por fazer um levantamento aprofundado sobre as práticas vivenciadas por Mariana durante seu caminho nas artes do corpo, não foi nossa escolha. Consideramos as práticas corporais apontadas pela artista durante a entrevista e que, dentro da contribuição peculiar de cada uma delas, de alguma forma, auxiliou a artista com a criação de “2 Mundos”. No entanto, partindo da observação dos ensaios é que foi possível identificar com maior proximidade as que mais apareciam relevantes; ora, fisicamente, para a construção daquele estado cênico corporal presente no espetáculo, ora, para a elaboração das cenas.

Deste modo, elencamos a *Eutonia* de Gerda Alexander, a *Euritmia* oriunda do pensamento de Rudolf Steiner, o *Taijiquan* ou *Tai Chi Chuan*, arte marcial chinesa, e o *Yoga*, de origem indiana. Abaixo farei breves observações sobre cada uma delas bem como seus princípios teórico-práticos relacionaram-se com o trabalho técnico de sua pesquisa de movimento e criação dramatúrgica.

¹⁰⁰ Vide nota de rodapé 74 no capítulo 1.

2.2.1 EUTONIA: A EXPERIÊNCIA DE SI.

Violeta de Gainza: Uma espécie de inteligência do corpo.

Gerda Alexander: Um conhecimento que chega por via corporal. Não se pode compreender realmente algo por meio do intelecto puro. sem que reaja de algum modo com o conjunto do corpo. Mas se o corpo, as emoções e a intuição estão incluídos, existe uma vivência mais completa e genuína de toda a situação. (Gainza, 1997, p.39)

2.2.1.1 Gerda Alexander: para além de seu tempo.

Durante o ensaio de “2 Mundos”, em nossas conversas e entrevista, Mariana apontou a *Eutonia* – prática corporal, baseada em um conjunto de exercícios – como seu trabalho de base para a consciência corporal. É, portanto, um caminho para se colocar diante de seu corpo ou prepará-lo antes de um ensaio e/ou processo criativo.

A palavra *Eutonia* foi criada, em 1957, por Gerda Alexander, do grego *eu* = bom, justo, harmonioso, e do latim *tônus* = tônus, tensão, “(...) para expressar a ideia de tonicidade muscular harmoniosamente equilibrada e em constante adaptação, e justa relação com a situação que se vive ou atividade que se desenvolve.” (Gainza, 1997, p.129).

Hoje, no Brasil, as práticas de dança realizadas em cursos universitários não escapam a dedicarem parte de sua atenção aos pontos de apoio, contato, tônus e estrutura óssea, que são alguns dos aspectos abordados pela *Eutonia*. Andrade (apud Gainza, 1997, p.10) faz questão de afirmar que “não se trata de uma técnica de condicionamento corporal muito menos práticas de energias exotéricas, mas uma atitude de permanente consciência” diante de seu corpo. Nas palavras de Gerda, consiste “em aprender a distinguir entre imaginação e sensação real, e não se deixar levar por fantasias, tão nocivas para o corpo como para o

espírito” (Alexander, 1983, p 33) Perceber o quanto os pensamentos não são nada abstratos e provocam real reação no organismo.

Muito eficaz para o trabalho de criação artística, no geral, e, principalmente, bastante presente na dança de Mariana. Interessa para essa abordagem o *como se faz* um movimento, ou seja, o processo em si, e o como se torna consciente. É, portanto, neste sentido, que a artista busca ancoragem na fonte da Eutonia para um preparo corporal mais refinado, pois o equilíbrio do próprio tônus permeia as atividades artísticas “(...) um ator entra na pele de um personagem e o recria por meio de suas atitudes, seus movimentos e a sua voz, este é produto principalmente de uma transformação do seu próprio tônus.” (Alexander, 1983, p.43)

Gerda Alexander, desde a infância, sempre procurava dançar ao ouvir seus pais tocarem piano. Devido ao forte apreço do casal por Otto Blensdorf é o que leva Gerda a ter contato com aulas de rítmica, pois ele foi um dos alunos de Jacques Dalcroze. A partir de então decide ser bailarina profissional. Porém, após uma febre reumática contrai uma endocardite e, segundos os médicos, jamais poderá realizar tamanho esforço para ser o que sonhou. Formou-se, mesmo assim, professora de rítmica Dalcroze. Após essa experiência afirma que com tal método o corpo aprende a reagir ao estímulo musical improvisado sem repetir modelos de movimentos estereotipados.

O austríaco Jaques-Dalcroze (1865-1950) criou um método de estudo do ritmo a partir da ideia de que todo elemento musical pode ser realizado corporalmente. Seus estudos também influenciaram as pesquisas de Rudolf Steiner criador da *Euritmia*, que será melhor explorada no próximo subtítulo. Não é sem razão que Dalcroze coloca sua escola sob o símbolo do yin-yang na busca por esse equilíbrio vital entre micro e macrocosmo, segundo Gerda. Para ela o artista tem como dever encontrar esse equilíbrio entre conteúdo e forma correspondente.

É por meio do pensamento de direcionar a quantidade certa de energia com o nível correto de tônus para realizar os movimentos, uma vez os músculos sendo flexíveis e não estando inibidos pelas tensões habituais, é que Gerda começa seus estudos a caminho da Eutonia. Ajustar o tônus adequado para mover-se evitando a exaustão desnecessária e estar consciente do que se está fazendo é seu ponto de partida. O corpo, portanto, livre de tensões e gasto de energia equivocado pode expressar com maior propriedade o que a pessoa “é” no momento que se apresenta. Corresponde ao que Laban (1978) nos diz em seu livro *Domínio do Movimento*: “Quanto maior a economia de esforço, menos aparente é a fadiga.” (p.26). A Eutonia corrobora a diminuição da fadiga e indica meios para conquistá-la.

Gerda, nesta entrevista à Violeta Gainza, afirma também que sua mãe lhe mostrava fotos de pessoas fazendo ginástica dizendo à filha que, para ela, ver a ajudava lá chegar. Hoje, em dia, imersos em uma cultura “loucamente” ávida pela imagem e com os estudos no campo da neurociência, já nos é claro que a intenção de realizar um movimento, nas palavras de Gerda (1997, p.30), produz uma ativação da circulação e mudança no tônus muscular muito próximo do que corresponderia a ação real. A *intenção* que sua mãe direcionava ao ver as imagens já era, pois, um positivo acionamento para a percepção do movimento corporal. Isto se dá devido ao fato da inervação antecipada ativar, o que hoje já conhecemos como *sistema fusimotor*.¹⁰¹

Mesmo sem a intenção de mover-se, durante o estado de relaxamento, para a Eutonia, há certo tônus nos músculos em repouso, o que, geralmente, direcionamos de modo equivocado. O estado relaxado nos remete a um tônus baixo, não largado ou solto e, de acordo com Gerda, quanto mais baixo for esse tônus maior a energia aplicada para mover-se, ou seja, se “largássemos” uma parte ela faria resistência ao movimento justamente por ficar mais

¹⁰¹ Koda e Granit, em 1945, em Estocolmo, “descobriram que existe um sistema especial de inervação sensitiva e motora que influi sobre os feixes musculares com o objetivo de mudar a flexibilidade de suas fibras. Chamaram-no de sistema nervoso gama, conhecido atualmente como o nome de sistema fusimotor. Existe um par de nervos para cada feixe muscular: um, sensitivo, transmite impulsos ao hipotálamo, e o outro, o motor, os recebe do hipotálamo. Este último é movido pela imaginação.” (Gainza, 1997, p.35)

pesada. Logo, não utilizar certa parte do corpo durante uma cadeia de movimento não significa abandoná-la, mas senti-la com o tônus adequado e adaptado para a movimentação em questão.

Não só o respeito perante seus próprios limites corporais bem como os dos outros também é um forte aspecto trabalho pela “pedagogia da eutonia”. Inclusive, porque, a cada momento nosso estado físico muda influenciado pela alimentação, ambiente, pessoas, causas atmosféricas, etc. A convicção de Gerda Alexander era por uma educação para o movimento não pautado pela imitação permitindo, deste modo, que o aluno por meio de certas “leis básicas do corpo” se desenvolvesse pelo seu próprio caminho.

Quando se realizam movimentos novos, que não estão “programados” no corpo, podem descobrir-se dificuldades que não apareceriam se somente se repetissem os movimentos conhecidos, praticados muitas vezes anteriormente. Começar um movimento a partir dos ouvidos é muito útil para a regulação das tensões e do tônus muscular em toda a parte superior do corpo: nos ombros, braços, pescoço, garganta, língua, e inclusive rosto. Pede-se aos alunos que inventem sua própria forma ou estrutura e que experimentem a maneira de realizá-la, situando suas próprias dificuldades técnicas. A partir disso trabalham, procurando desenvolver novas possibilidades. E esse jogo, que no começo é uma improvisação, desemboca em uma forma estabelecida que pode repetir-se de maneira exatamente igual, várias vezes. O aluno tem oportunidades de observar-se, corrigir-se, até alcançar uma realização mais satisfatória e com um “tempo” mais curto.” (Gainza, ano, p.106)

O contato e a permeabilidade são dois pilares dessas leis básicas acionados pelo trabalho eutônico ligado diretamente ao sistema proprioceptivo¹⁰² proporcionando, assim, a busca pelo equilíbrio do tônus muscular.

¹⁰² Sistema Proprioceptivo ou Cinestésico. Encontramos em Sacks (SACKS, Oliver. (1997) “3. A mulher incorpórea.” (p.65). In. *O Homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Companhia das Letras) que Sherrington, em 1890, chamou “o nosso sentido secreto, o nosso sexto sentido” este fluxo sensorial contínuo mas inconsciente que provém das zonas móveis do nosso corpo (músculos, tendões, articulações) e que monitoriza e ajusta a posição, o *tônus* e movimento de forma imperceptível para nós porque é automática e inconsciente. (...) É através da propriocepção que sentimos o nosso corpo como nossa propriedade, como algo que nos é próprio, como sendo nosso (Sherrington 1906, 1940).”

O contato está ligado a uma ressensibilização da pele externa que estimula os órgãos internos e nosso metabolismo. Por essa razão a Eutonia utiliza bambus, bolinhas de tênis, bexigas, bastões e uma série de materiais para trabalhar o despertar da sensação nas partes do corpo, que, em contato com a estrutura óssea nos faz com que recuperemos a consciência muscular e da pele.

Vale pontuar que a percepção dos ossos se dá a partir de sua camada externa o periósteo onde se inserem os músculos. O Profº Drº Barry Wyke, em 1977, em uma conferência em Copenhague, no Congresso de Medicina Manual, se referiu aos macrorreceptores ao longo de toda a coluna vertebral. Descobriu que o balanço das cadeiras de balanço usadas por séculos despertavam reflexos, estimulando a circulação e o metabolismo. Por essa razão solicitou que o Estado inglês entregasse uma cadeira a cada aposentado. Existem quatro receptores muito pequenos em todas as cápsulas das articulações dos ossos que registram a influência da gravidade. Para Gerda, incorporar cada osso dentro do corpo é um trabalho anatômico desenvolvido em aula prática, o que leva a consciência da estrutura interna, muito diferente das referências que temos dos livros de anatomia. Cada osso está vinculado há um conjunto de macro e micro músculos formando uma “Gestalt dinâmica”, pois, “é preciso aprender a funcionar com um mínimo de energia.” (GAINZA, 1997, p.93)

A *permeabilidade*, para os eutonistas, significa deixar fluir a energia. Busca regularizar a circulação e a respiração inconsciente. Há também as *posições de controle* que levam à pessoa a encontrar sua própria eutonia, até se tornar independentes da condução de um eutonista, após de ter sido guiada em alguns anos por um experiente na prática.

As *posições de controle* são uma sequência de movimentos que auxiliam o diagnóstico sobre o desequilíbrio do tônus muscular. Ao observar os aquecimentos de Mariana antes do

ensaio notei muitos dos movimentos extraídos destas posições de controle. Como a que segue abaixo:

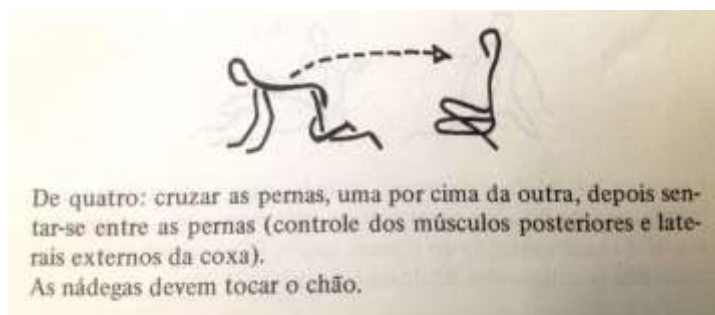


Ilustração nº 21: Posições de Controle. (Alexander, 1983, p.123).

Durante a entrevista, a artista afirmou utilizar a Eutonia como prática diária antes de um processo de ensaio ou criativo para se “auto-diagnosticar” e observar as necessidades de seu corpo. (citar entrevista trecho)

A principal busca do treinamento eutônico é desenvolver um conhecimento mais pleno do corpo bem como sua imagem corporal – que não está diretamente ligada ao saber anatômico intelectual. Está incluso neste processo controle da postura, distribuição de peso, controle do tônus e funções musculares como também a consciência e o controle de processos semiconscientes e inconscientes como a circulação e a regularização do sistema neurovegetativo autônomo. (Gainza, 1989, p. 129). Gerda sugere um caminho para alcançar essa meta, o qual com os anos, torna-se um recurso que leva a pessoa a conseguir sozinha praticar tal “consciência eutônica”. Este acordar do corpo é realizado por Mariana, segundo sua entrevista, antes de seus ensaios e criações pelo caminho da Eutonia. Abaixo segue o procedimento detalhado por Gerda, o qual segundo a mesma, jamais dispensará a vivência prática do treino:

- 1) *Diagnóstico das tensões musculares:*
 - a) por meio de uma série de *posições de controle*, e
 - b) através de movimentos passivos, verificando o controle que têm os alunos de sua intervenção motora e seu tônus reflexo.
- 2) *Teste de imagem corporal*
(modelagem e desenho espontâneo de um ser humano)
- 3) *Normalização e desenvolvimento da imagem corporal até adquirir uma consciência mais completa do corpo.*
- 4) *Consciência e controle de todos os graus de tônus muscular*, desde um relaxamento profundo (peso) até a leveza (hipotálamo e hipertônus).
- 5) *Regularização da circulação e respiração inconsciente por meio da técnica especial de permeabilidade.*
- 6) *Homogeneização* do tônus muscular e regularização do equilíbrio de tensões nos músculos sinérgicos por meio da técnica de contato.
- 7) *Prática de movimentos livres de estiramento:*
 - a) Estiramento contra o solo, esticar-se contra um companheiro para desenvolver a força sem tensão excessiva;
 - b) Influência da força conscientemente dirigida contra o solo.
- 8) *Controle da distribuição do peso* ao sentar-se, se pôr em pé e caminhar.
- 9) *Equilíbrio.*
- 10) *Movimentos eutônicos livres em relação com o espaço circundante:* sozinho com um companheiro e em grupos. As características dos movimentos eutônicos são:
 - a) tônus igual em todo o corpo;
 - b) equilíbrio de tensões nos músculos sinérgicos, acompanhado por uma circulação livre e natural, respiração espontânea. Os movimentos eutônicos nunca são

repetidos mecanicamente; exigem completa consciência e atenção para cada movimento.

(Gainza, 1989, 130) Para Gerda, quando aprendemos uma técnica ficamos limitados à capacidade de expressão da mesma e por isso o trabalho eutônico pode promover grandes mudanças, inclusive, de desautomatização e, portanto, reequilibração uma vez que “(...) a eutonia não é uma técnica que se dominará depois de quatro anos de estudos, mas um processo que apresenta continuamente novos aspectos; uma iniciação tendendo ao desenvolvimento da totalidade da pessoa, respeitando a totalidade e a liberdade dos outros.” (p.113)

2.2.1.2 O Despertar Eutônico

Larrosa¹⁰³ (2001, p.9) propõe “(...) que exploremos juntos outra possibilidade, digamos que mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética (sem ser esteticista), a saber, pensar a educação a partir do par *experiência/sentido*.” Poderíamos dizer, então, que a prática da Eutonia nos leva a esta *experiência pedagógica de si*, nos desacelera, nos direciona o olhar e nos desperta para uma inteligência, até então, adormecida.

Para o autor “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. (p.1) nos levando a refletir sobre, a cada dia, as inúmeras situações que passamos, mas as poucas, diria, senão raras, são as que de fato nos acontece ou nos afeta – quando nos permitirmos ser afetados. “Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.” (p. 7) somando as ideias de Larrosa, é possível dizer, sobretudo, que

¹⁰³ Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por *Leituras SME*; Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC. A Comissão Editorial agradece Corinta Grisolia Geraldi, responsável por *Leituras SME*, a autorização para sua publicação na *Revista Brasileira de Educação*.

este é um gesto de coragem – muito presente no trabalho de treino corporal da artista. Por isso, a *Eutonia* estipula os procedimentos, no entanto, considera que cada vivência e cada pessoa tenha sua própria e, individual, *experiência*.

Sentir o contato com o solo, toda a pele do corpo e a sensação do esquema corporal são metas de base da Eutonia. Diante de uma vivência a pessoa, neste afã, é convidada a explorar as possibilidades de movimentos que o corpo é capaz de realizar, com respeito aos seus limites. Nas belas palavras de Gerda “Vocês devem ser seu próprio guru; não necessitam de um mestre que esteja acima de vocês. A responsabilidade de seu trabalho recai sobre vocês mesmos. Eu somente lhes mostro o caminho para que vocês façam suas próprias descobertas.”

(Gainza, 1989, p.110)

Assim, a unidade do corpo bem como a integração para uma consciência de sua totalidade formam a base da Eutonia que apenas por meio do “experienciar-se” é possível compreendê-la. Trata-se de uma união psicofísica, mas para tanto, é apenas pela experiência que a pessoa pode vivenciar o corpo como este fenômeno “simultâneo e inseparável”, o que não pode ser compreendido somente pela ordem do intelecto, para Gerda “Entretanto, é como 1+1 e não 2, assim como na psicologia holística o corpo + a alma + o espírito são 1 + 1 + 1 e não uma trindade, como totalidade.” (p.113)

As descrições teóricas elucidam a ideia do conceito, porém, em seus relatos, Gerda sempre enfatizou a importância da iniciativa para a tentativa, e coragem, de experienciar a prática, pois para ela “A maioria das pessoas pretende somente uma solução fácil para seus problemas e não quer compreender que para isso deverá mudar o seu enfoque sobre si mesmo e seu meio.” (Gainza, 1989, p.111)

Muitas vezes são as dificuldades enfatizadas na escola, restrita a uma pedagogia do erro, pela qual a criança não consegue por si só descobrir seus movimentos e seus acertos e acaba com foco na orientação dos adultos que lhe apontam apenas suas falhas. “Não se deve

destruir as defesas de um aluno antes de lhe haver permitido provar sua capacidade para estar assentado sobre os seus próprios pés. Esta é uma das normas da pedagogia e da terapia eutônica.” (p.112) A Eutonia faz com que seja “devolvido o corpo às pessoas”, como bem coloca Klauss Vianna, dentro desta relação pedagógica:

Todos sabemos que o corpo existe, mas sabemos intelectualmente. Só nos lembramos dele quando surge algum problema, alguma dor, uma febre. Para acordar esse corpo é preciso desestruturar, fazer que a pessoa sinta e descubra a existência desse corpo. Somente aí é possível criar um código pessoal, não mais aquele código que me deram quando nasci e que venho repetindo desde então. (Vianna, 2005, p.77)

Se a Eutonia aponta para a necessidade de voltar à educação para o indivíduo e sua experiência em relação ao seu entorno. Schön (1992) nos diz que um professor reflexivo é aquele que pratica a *reflexão-na-ação*, ou seja, abre sua escuta para o que o aluno tem a dizer e permite-se ser surpreendido; reflete e busca compreender a razão da dúvida colocada; reformula e media o fato de acordo com seu saber; por fim, devolve uma nova tarefa para o que formulou mentalmente sobre o que aluno apresentou. Esse procedimento é muito próximo do que o artista a cada passo galga nos caminhos do porvir.

Mariana Muniz pratica a *Eutonia* como um caminho que a leva refletir sobre sua própria atuação assim como propõe Schön ao falar da conduta sobre a reflexão que deveria ser a prática de todo educador, aos moldes do que faz o artista. Sendo, portanto, a rotina da artista em processo criativo: refletir no antes, no durante e no depois sobre seu estado corporal, i.e.:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. E esse saber da experiência tem algumas características essenciais que o opõem, ponto por ponto, ao que entendemos como conhecimento. (Larrosa, 2002, p.8)

Novamente, citando Larrosa, não significa restringir o fazer a uma reflexão intelectual, mas sim deixar que o *saber da experiência* seja construído no entre o conhecimento e a vida humana – a vida como ela é e acontece a cada dia com sua dinâmica própria – e servir, enquanto mediador, para as possibilidades que “recheiam” o mundo e que este nos preenche. Logo, “Todo artista deveria estar sempre em movimento, em formação, com possibilidades de continuar desenvolvendo-se.” (Gainza, 1997, p.59)

Voltando o olhar para uma percepção técnica sobre “2 Mundos”, notamos que há uma forte leveza nos movimentos de Mariana. A sua língua gestual que é a sua fala em cena assume momentos expressivos de leveza e delicadeza. Muito da poesia em seus gestos está na forma com que refletem a qualidade de sua movimentação.

Dançar é interferir não apenas na força da gravidade comum, mas em todas as forças que puxam para baixo; o leve é aquilo que se afasta da terra, das leis habituais, da monotonia obediente; dançar não elimina definitivamente as leis, é claro, mas como que as elimina *temporariamente*. A Física esconde-se; e atiradas certas leis pesadas para debaixo do tapete, eis que o Homem pode dançar: pode ser leve. (Tavares, 2013, p.267)

As palavras de Gerda com relação à Eutonia conferem maior vivacidade ao que é visto fisicamente na performance da artista, porque, “A percepção da pele e a consciência do esqueleto podem elevar o tônus da normalidade a uma leveza sem peso.” (GAINZA, 1989, p.131) Tais qualidades são demonstradas por um corpo que, entregue a experiência vivida, pode nela transitar com fluidez e flexibilidade, além de destes também extrair a qualidade do movimento apresentado.

Jaques-Dalcroze afirmou que:

Nestes tempos de reconstrução social da humanidade [provavelmente se referindo ao pós primeira guerra mundial] haverá a necessidade, mais do que nunca, da reeducação do indivíduo. Muito se tem discutido e escrito sobre as modificações que trarão fatalmente ao espírito social e artístico de amanhã os graves problemas que nos impedem, na atualidade, de ter uma visão nítida e clara dos atos que devemos realizar no porvir para manter ideias sobre a cultura. Parece-me que se trata de

ensinar nossas crianças a adquirir consciências de sua personalidade, a desenvolver seu temperamento, a libertar de toda resistência seu ritmo de vida individual. Mais do que nunca convém ensinar-lhes as relações entre a alma e o espírito, entre o subconsciente e o consciente, entre as qualidades de imaginação e de realização. (Gainza, 1989, p. 145)

“Violeta de Gainza: *Você, Gerda, sempre parece estar “brincando”, no melhor sentido da palavra, como as crianças.* Gerda: *É nisso que consiste a pesquisa. Não esqueça que o corpo é também um instrumento que é preciso “afinar”.*” (p.71) É esse processo de afinação que Mariana busca a cada início de ensaio preparar seu instrumento de trabalho: o corpo.

A artista passa por uma experiência pedagógica e reflexiva de si a cada ação que se empenha e move para criar. Seu ato criador é atento para sua totalidade, seu estado não somente físico, mas também emocional e espiritual. Desta forma, abre a cena de “2 Mundos”: ao afinar-se, nos convida a ir junto, afinarmos nossa sensibilidade para a apreciação estética do espetáculo. É um convite ao espectador não só para ver os gestos da LIBRAS (língua brasileira de sinais) e sua cultura do silêncio, mas também para se abrir à escuta de si mesmo – como disse Laborit (2000, p.192) “Gaivota atriz sobre a vaga do público-silêncio: escuta! Escuta bem, com todo o teu corpo.”. Perceber as diferenças nas suas semelhanças, pelo viés de um diferencial singular que é a expressão autêntica e original da artista pela linguagem da dança.



Ilustração n° 22: Desenho proposto por Rudolf Steiner (1861 – 1925) para o movimento da “Letra R”.

2.2.2 EURITMIA: A LINGUAGEM VISÍVEL.

A palavra ressoa pelo mundo, e a formação do mundo aprende com vigor a palavra.

Rudolf Steiner¹⁰⁴

*No início surge o ser humano mudo como semente do homem dotado de Logos, e este se origina de Deus dotado do Logos. O homem nasce do ser humano mudo, não dotado de palavra, mas finalmente no princípio está o Logos o Verbo ou a palavra..*¹⁰⁵

Rudof Steiner¹⁰⁶

2.2.2.1 RUDOLF STEINER E A EURITMIA.

Rudolf Steiner¹⁰⁷, em 1912, após a pergunta da mãe de uma jovem sobre se existiam outros pontos de partida para uma nova arte do movimento diferente dos já existentes como as ginásticas, as expressões corporais e o ballet, responde que sim; e, assim, começa a desenvolver a euritmia afirmando que “El lenguaje es testimonio vivo del espirito humano, constante garantia del movimiento que mana de la fuerza plasmadora de la palabra.” (Klink, p.14)

A palavra está envolta em uma cápsula que contem essa “força plasmadora”, a qual se refere Steiner, com a potencialidade de se tornar visível, quando expressada pela arte do movimento ou pela dança. Nos pergaminhos egípcios, foram encontradas as descrições de medicamentos preparados com substâncias vegetais, minerais ou animais junto a eles estavam textos e versos e até palavras que o “paciente” (nada passivo) deveria fazer a parte que lhe cabia para seu próprio tratamento, ainda segundo Wenerschou (2009, p.43-44), “O paciente da Antiguidade sentia a palavra ritual como um meio para a cura; os exercícios de euritmia curativa ligam a própria ação com a *energia* da palavra”, ou a tal força referida por Steiner.

¹⁰⁴ Wenerschou, Lasse. (1997) Terceira Carta (pp.45) In. *O que é Euritmia Curativa?* São Paulo: Antroposófica.

¹⁰⁵ O *Logos* em grego (λόγος) significa palavra escrita ou falada.

¹⁰⁶ STEINER, Rudolf. “Sobre o Evangelho de João” (p.16-17) In. *Elementos Fundamentais da Euritmia Curativa*.

¹⁰⁷ Rudolf Steiner (1861 – 1925), filósofo e educador austríaco criador da Antroposofia.

Para o filósofo, os gregos possuíam uma visão integracionista do mundo entre música e linguagem, com a separação das áreas haveria, pois, profundas mudanças quanto à consciência humana. Steiner e Marie Steiner estudaram as repercussões orgânicas e espirituais bem como o quanto que essa cisão afetou o ser humano. (Klink, ano ?, p.14)

As coisas não possuem o som dentro de si no mesmo sentido afirmado pela teoria do Big-bang; existe uma relação entre todas as coisas, entre todo o macrocosmo e a constituição da natureza humana – esse microcosmo –, e no final tudo o que acontece exteriormente no mundo pode ser reproduzido, de certa maneira, gestualmente pela natureza humana em termos de movimento. Portanto, no fundo nós temos continuamente, diante de todos os fenômenos, a tendência a reproduzi-los por meio do nosso próprio organismo. O ser humano primordial era muito mais móvel do que o atual. (Steiner apud Froböse, 2009, p.112)¹⁰⁸

A *Euritmia* é fruto do trabalho de Steiner segundo os princípios fundamentados pela Antroposofia (antropos = homem; sofia = sabedoria) descrevendo-a como uma “Geisteswissenschaft”, i.e. uma ciência do espírito. Enquanto seu fundador, ele apontou para a necessidade de educarmos nosso olhar para esta “ciência oculta” que não deixa de existir simplesmente porque não é vista pela maioria. Justifica a assertiva, justamente, pelo fato de, ao longo da evolução, o homem ter se distanciado por extremo daquela “visão integracionista” – não apenas dos gregos, mas, por exemplo, de todo aquele conhecimento dos Vedas hindus ou a filosofia Yoga¹⁰⁹.

Tão caro nos foi e nos é este tamanho distanciamento das leis naturais que regem o universo. Se por um lado, após genocídios e duas guerras mundiais fora uma série de catástrofes por conta do perseguido “poder”; por outro, ao mesmo tempo, a humanidade chegou ao incrível avanço tecnológico a ponto da energia nuclear, não ter tido sua melhor

¹⁰⁸ Comunicação feita por Rudolf Steiner em 4 de outubro de 1920, durante uma conversação sobre Ciência Espiritual no âmbito do primeiro curso da Escola Superior no Goetheanum [Dornach, Suíça].

¹⁰⁹ STEINER, Rudolf. (2006) 3. A transição do conhecimento habitual para o conhecimento iniciático. (p.49-64). In. *Antroposofia Um resumo 21 anos depois*. São Paulo: João de Barro Editora.

performance. Estranha contrariedade paradoxal: se perdemos tudo, ganhamos muito; se ganhamos muito, perdemos, quase, tudo.¹¹⁰

O artista junto aos poucos que se debruçaram a ir além das fronteiras da lógica do visível, como foi Steiner, insiste em não calar a sua voz. Atribui a ela a responsabilidade de nos fazer mover e rever um sentido para o caminhar da vida. A *Antroposofia* é uma ciência que vem conceber forma, cor, gestos, tato, enfim, ciência àquelas vozes, mesmo porque não está ligada somente à ideia de se estabelecer enquanto teoria e explanações, mas muito do que essas iluminações se tornam luzes em nossos próprios atos no mundo.

É um caminho prático-teórico-prático. Aliás, nos “2 Mundos”, pois o homem dentro desta perspectiva é parte do todo, mas também resguarda o todo em cada parte; passeando por duas dimensões sujeitas às leis cósmicas – como são, por exemplo, a de causa e efeito ou as leis cármicas.

Num destes ele vive fisicamente, e pode-se acompanhar essa vida física pela linha das leis físicas; no outro mundo ele vive de modo espiritualmente racional, e sobre essa vida nós não podemos saber coisa alguma por meio das leis físicas. Se quisermos estudar uma vida, precisaremos ater-nos às leis físicas da Ciência Natural; mas se quisermos compreender a outra vida, precisaremos conhecer a leis do modo de agir racional – por exemplo, a Lógica, o Direito, a Economia, a Política, a Estética e assim por diante. (Steiner, 2012, p.14)

Entre esses “2 Mundos”, aqui estamos. Para Steiner (2006, p.15-29), uns se tornam “surdos” ao se manterem longe de questões existenciais como a polêmica premissa “de onde viemos para onde vamos”; já, outros, empurram a diante as questões para um lá que nunca, talvez, será tocado novamente. Este sentimento de ansiedade e profunda angústia sobre o porvir é o

¹¹⁰ Estas reflexões surgiram ao longo da leitura dos textos de Steiner. Quão maravilhas o mesmo homem pode criar também pérfidas condições. Parte da obra de Steiner foi traduzida do alemão para o português por Rudolf Lanz. O material encontra-se no acervo da Biblioteca da Escola Waldorf Rudolf Steiner, em São Paulo, Brasil, primeira a ser fundada neste país e idealizada segundo os preceitos da Pedagogia Waldorf ¹¹⁰ (criada por Rudolf Steiner com bases nos princípios da Antroposofia) por Lanz, quem veio para terras brasileiras enquanto fugitivo da guerra.

que acomete boa parte das pessoas hoje pela negligência da **frivolidade** no contemporâneo com relação aos caminhos da alma¹¹¹.

Steiner nos diz que antigamente a *Ciência*, a *Arte* e a *Religião* eram grandes responsáveis pelas descobertas do ser humano diante de nosso angustiante questionamento. Se antes a Arte, foco deste trabalho, era a “espiritualização da matéria física” e dava satisfação tê-la como resposta visionária; hoje, insatisfeitos, muitas vezes, geramos artistas mais preocupados com o produto do que com o processo de produção. Afinal, o artista que tem a arte como meio de subsistência não tem “espaço” ou não é visto socialmente como um artesão de seu ofício.

A arte é um dos caminhos possíveis que aponta para a expressão ou re-ligação do homem com sua natureza. A dança, enquanto parte da arte, mobiliza por meio do movimento esta reconexão entre homem e meio. No caso da Eurytmia, ao manifestar a fala, a voz por meio de movimentos com caráter gestual, o ser humano dispõe todo o seu corpo para tal movimentação segundo sua *predisposição*. Ele concentra essa predisposição na fala e não a externa, a eurytmia é, desta forma, um modo de tornar visível essa fala contida, literalmente, dando voz ao movimento. Não significa dizer que são usados gestos como aqueles do cotidiano ou da língua de sinais, mas sim possibilitar o envolvimento de todo o corpo no movimento, ou seja, o homem inteiro se transforma na laringe e seus movimentos irão falar e cantar da mesma forma que a laringe emite sons e fonemas, segundo Steiner (Froböse, p.20)

Entretanto, não se confunde dança com eurytmia nem com a mímica. A dança tem como foco a expressão de movimentos coreografados, ou não. Na maioria das vezes, são coreografias frutos de uma sequência nova como movimentos criados pelo artista, como

¹¹¹ Dentro desta perspectiva, Steiner nos coloca diante de nossa natureza dividida para ele em *corpo*, *alma* e *espírito*. Cada uma composta por três membros, logo, teríamos nove no total, a saber: o corpo é dividido em 1) corpo físico (*sthula sharira*), 2) corpo vital (*prana*), 3) corpo das sensações (*kama rupa*, *corpo astral*); a alma em 4) alma sensitiva (*kama manas*), 5) alma do intelecto, 6) alma da consciência (*buddhi*); e o espírito em 7) identidade espiritual, 8) espírito vital, 9) homem-espírito (*atma*). STEINER, Rudolf. (2012) (p.15) *Como atua o carma*. São Paulo: Antroposófica.

propõe a dança contemporânea; ou, por vezes, reprodução de movimentos oriundos de uma técnica específica, ou ainda, passados a diante dentro das tradições, pelas danças regionais e folclóricas.

Já a Eúritmia, de acordo com kirchner-Bockholt (2009, p.17-18), se refere aos elementos da linguagem como são as vogais e as consoantes que são formados na laringe e nos órgãos adjacentes e que podem ser transformados em movimento a ponto de tornarem-se visíveis. Pelos membros superiores e inferiores nos movimentamos, temos nossas ações e nos expressamos pela Terra. A força da gravidade, por exemplo, e todas as leis mecânicas são expressadas nesse mundo terreno. Steiner diz que:

O homem vincula-se a determinadas forças terrestres, quando orienta seu organismo de acordo com elas. Ele aprende a ficar de pé e caminhar ereto, a colocar-se no equilíbrio com as forças terrestres com seus braços e suas mãos. Entretanto, estas forças não atuam a partir do cosmo, elas são meramente terrenas. (kirchner-Bockholt, 2009, p.18 apud März, 1925. GA 26,7.)

Os movimentos involuntários seriam, então, os de natureza cósmica e acontecem internamente, não são fisicamente visíveis, e, segundo Steiner em sua “Fisiologia oculta” correspondem ao *sistema cósmico interior*. Este certamente é a matéria-prima do artista e nela que está a fonte para sua força criativa cuja transcendência ganha reflexo em sua obra.

Os movimentos eurítmicos são extraídos do organismo humano assim como é a fala e o canto, por isso a necessidade de se conhecer as estruturas anatômicas básicas do corpo humano, com seus ossos, articulações, músculos e tendões – recomendado por Steiner que se consulte um Atlas anatômico dirigido aos artistas plásticos. Por exemplo, em um dos exercícios consta colocar-se de pé, ereto, procurando sentir a coluna cuja base está na curvatura dos pés e o ápice a própria cabeça, perceber essa estrutura como um “I”. (Froböse, 2009, p.34)

Vale ressaltar que a *Euritmia Artística* é esta da qual falamos com relação a sua utilização para a criação de um processo criativo. Como, segundo Steiner, é uma arte que pode ser “metamorfoseada”, por isso, ela não se confunde com a *Euritmia Curativa*, que seria uma arte terapêutica, nem com a *Euritmia Pedagógica*, aplicada como parte do currículo de ensino da Pedagogia Waldorf, também criada por ele. Embora tenhamos utilizado livros que tenham o enfoque na euritmia curativa, tive esse cuidado de atentar ao que estava sendo detalhado sobre a euritmia quanto aos seus fundamentos básicos.

Steiner (Kirchner-Bockholt, 2009, p.24-25) refletiu que um artesão fazia com que a imagem de um objeto penetrasse em suas mãos para ser fabricado. Para ele, o manuseio de máquinas teria provocado um “embotamento motor”, não deixando fluir o pensamento, o sentimento e a vontade própria. Logo, a euritmia contribui para a flexibilidade da motricidade humana em busca de caminhos para o movimento. Para a dança isso se dá enquanto um recurso, uma ferramenta a mais, capaz de ativar a exploração do processo criativo.

Lory Meier Smits (aluna do educador) conta a Steiner que em sua pesquisa por literatura sobre a dança grega encontrou o livro “A orquística” (movimentos rítmicos do corpo, a coreografia) do filólogo alemão Christian Kirchhoff, quem teria chegado à conclusão de que os gregos não chegaram a escrever nenhum estudo sobre a dança, por extraírem seus movimentos do próprio texto. (Froböse, 2009, p.48) Novamente, retomando que a dança é uma forma de integração entre o homem e sua própria natureza.

Jaques-Dalcroze (1865-1950) compositor suíço, fundador de uma ginástica rítmica (citada no subtítulo anterior sobre Eutonia) desenvolveu exercícios rítmicos fazendo com que a pessoa marcasse um ritmo com cada mão e um terceiro com os pés. Nas palavras de Steiner, “A relação entre Dalcroze e o nosso assunto é aproximadamente a seguinte: se Dalcroze é química, nós somos a alquimia.” (Froböse, 2009, p.54)

O homem pensa e expressa através das palavras o resultado de seus pensamentos. Steiner nos diz sobre um pensar autônomo, porque “as ideias derretem” e os conceitos presos ao seu tempo muitas vezes não acompanham o passar da História nos obrigando a pensar de modo diferente. Para o filósofo devemos nos acostumar com o permanente movimento e adquirir esta capacidade em todos seus aspectos físicos e espirituais. (Steiner, 2009)

2.2.2.2 RASCUNHOS EURÍTMICOS

As formas geométricas estão e são a natureza ao nosso redor. Porém, na forma humana também é possível encontrá-las, podem, por exemplo, ser verificadas por meio da figura humana representada pela forma de um pentágono. Klink (ano?, p.14) escrevendo sobre a Eurytmia de Rudolf Steiner afirma que as formas geométricas, primeiro encontradas na figura humana e, segundo, executadas no espaço, agilizam a “imaginação mental”. Para tanto sugere a figura abaixo:

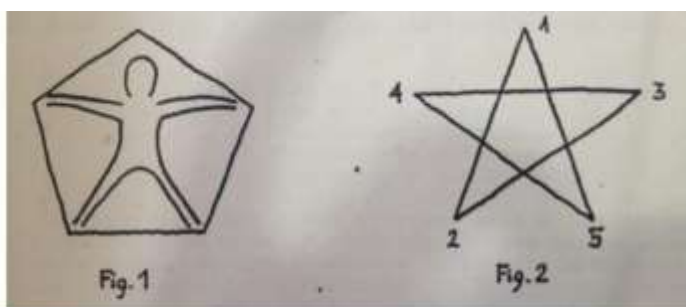


Ilustração nº23: Klink, p.17, sobre as formas geométrica e a figura humana.

Essas colocações de Steiner refrescam a memória sobre a relação da figura humana com o universo que a rodeia e nos leva a citação da famosa figura do arquiteto romano Vitruvius (aproximadamente 27 a 16 a.C.), que só tomou perfeitas proporções nas mãos de Leonardo da Vinci, em sua obra de 1490 nomeada *Homem Vitruviano*. O pentagrama sugere

um homem desnudo em diferentes posições dando a intenção de movimento e ligação com todo o seu redor. Segue abaixo:



Ilustração nº24: Disponível em: 29 de agosto de 2015. Acesso em: <http://academiadefilosofia.org/publicacoes/olhar-filosofico/o-homem-vitruviano-leonardo-da-vinci>.

Também em Soo (1985, p. 26), ao escrever sobre a arte do Tàijíquān, que será melhor explanada no próximo subtítulo, devido sua forte influência no trabalho corporal e trajetória da artista, encontramos a figura abaixo, porque para o autor (também instrutor desta prática) “Nas artes taoístas tanto o monismo como o dualismo são simbolizados por triângulos, um sendo a inversão do outro. O universo é simbolizado por um círculo que envolve o Yin e o Yang de todas as coisas:”,

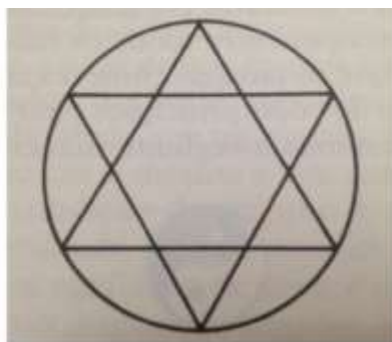


Ilustração nº25: SOO, 1985, p.26. “Este símbolo representa tudo o que há dentro e fora do cosmos – céu e terra, natureza e humanidade, e todos os fenômenos, tanto os conhecidos como os não descobertos. Tudo é uno – é isso o Tao”.

Por um pensamento de aproximação e semelhança, chegamos à hipótese de correspondência do rascunho desenhado pela artista abaixo, ao traçarmos uma linha de uma extremidade a outra da estrela teríamos um pentágono.

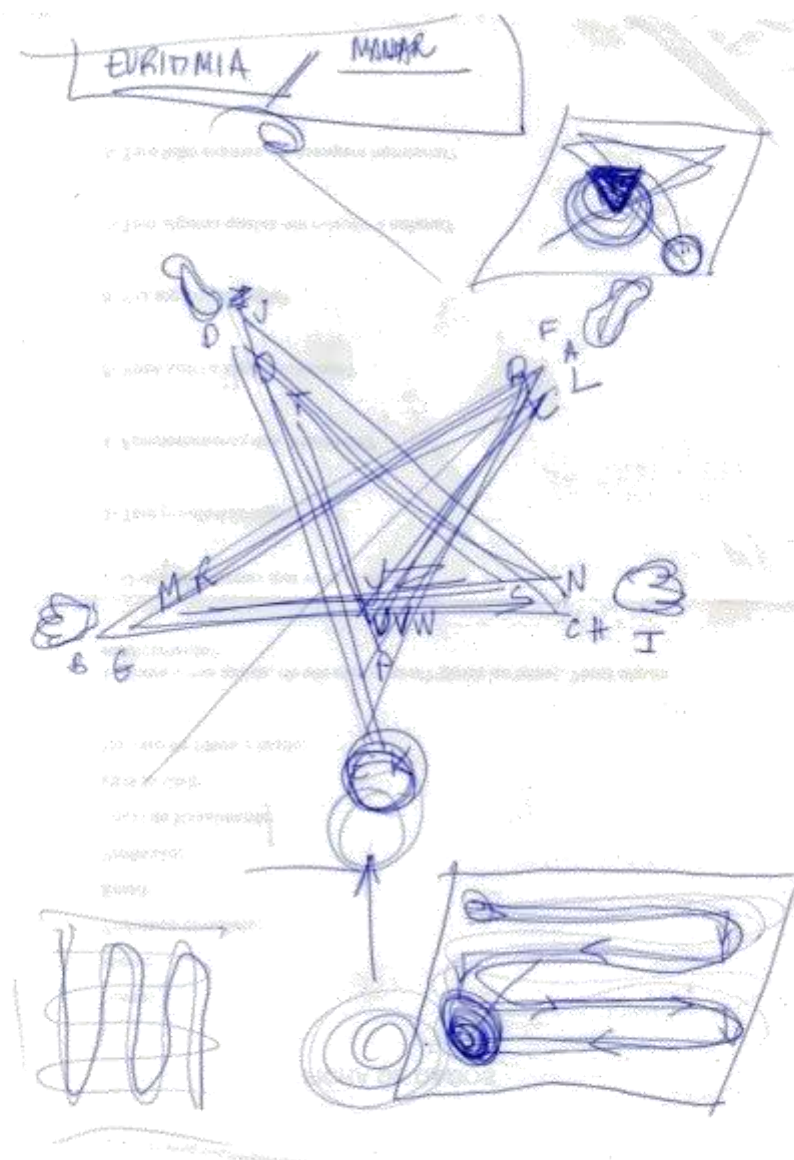


Ilustração n° 26: Foto dos rascunhos de Mariana Muniz durante ensaio em explicação sobre a dinâmica de movimentação da Cena em “2 Mundos”.

Os movimentos no rascunho indicados pelas linhas curvas de “vai-e-vem” foram pensados e influenciados pelo movimento das mãos no momento da escrita, seja ela horizontal da esquerda para a direita, ou vertical como é a escrita chinesa

Durante a *Cena 2 – Nasce a LIBRAS: o alfabeto escrito no espaço*, Mariana apresenta cada letra e seu gesto correspondente com uma intimidade sensorial, ou seja, como se pudesse tocar cada som e torná-los visíveis, moldá-los no espaço, pelas formas da língua gestual. As vogais enquanto fonemas surgem do interior e ganham forma visível pelo movimento da artista.

Essa exploração foi inspirada na pesquisa da artista sobre as imagens propostas por Rudolf Steiner para estudo dos movimentos euritmicos. Os movimentos das letras serviram de material para pesquisa do movimento (o que chamamos de material dramatúrgico). Se a composição dramática literária remete à escrita textual, o texto da dança provém da coreografia, uma escrita corporal e, portanto, sua articulação de sentido é trabalho pela dramaturgia do corpo. O momento exato que a artista estabelece tais articulações não é possível definir, mas este instante de luz contribui para a conjuntura do espetáculo que, aos poucos, as imagens dançantes se formam.

Como notamos no paralelo, a seguir:



Ilustração n°27: Desenho de Rudolf Steiner para o movimento da “Letra R”. Posição de Mariana ao final da Cena 1 – A voz do silêncio.

A artista buscou nos fundamentos euritmicos a possibilidade de sentir em seu corpo as letras e, ao mesmo tempo, adentrar nas formas, para extrair o sensitivo de cada letra. Tornar-se mais visível esse recurso utilizado por Mariana pelo exemplo citado abaixo dado por Steiner durante orientação a sua aluna Clara Smits¹¹² sobre a consoante “D”:

¹¹² É mãe de Lory Maier-Smits. Clara, em 1911, pode conversar pessoalmente com o educador e sua filha passou a ter aulas com o mesmo.

Imagine uma belíssima paisagem ao entardecer. Nada grandioso, apenas elevações suaves e amenas. Lá no fundo, justamente entre dois montes, o sol se põe. Algumas brancas nuvens pairam quietas, imóveis no céu, contemplando lá embaixo o amável prado de um vale. Um pequeno riacho corre silencioso, murmurando como em sonho, enquanto árvores e arbustos, à sua margem, espelham-se em suas águas silentes. Flores desabrocham no prado, e nas encostas dos montes há pomares repletos de frutos maduros. Talvez lá longe, na encosta, algum ser humano ainda trabalhe calmamente, envolto na paz desse entardecer. A natureza toda repousa em si mesma. E através desse vale a senhorita caminha, entregue e acolhida por essa atmosfera repleta de calma; e a cada coisa – seja uma árvore, seja o sol, sejam as nuvens do céu, as flores e arbustos dos pomares –, a tudo se sente unida e ligada, cumprimentando cada coisa com este gesto.” (FROBÖSE, 2009, p.39)

O gesto o qual ele se refere corresponde a um movimento “indizivelmente”, como descreveu Lory Meier-Smits:

[...] suave e quieto, descendo repetidas vezes a mão com a palma voltada para baixo e erguendo sempre de novo essa mão relaxada, para voltar abaixá-la não esticando-a, mas estendendo-a até a ponta dos dedos. (...) vivenciar no próprio exercício, quando se procura fazer o que Rudolf Steiner havia dito bem no início: levar o coração à cabeça. (Froböse, 2009, p.39)

Steiner definiu também, além dos exercícios com os fonemas, o que chamou de algumas “posições que expressam determinadas atmosferas anímicas.” Dentre elas, destaco a da *leveza*, por ser uma característica marcante em vários momentos de “2 Mundos”.

Para ele, é a leveza, ou também *toda situação de embaraço na dança*, a qual os braços não poderiam ser entrelaçados apoiados confortavelmente no estômago, nem abaixados até a cintura, dando muito atenção aos pés. Com a prática Lory Meier-Smits relata que amigos espectadores puderam ver e dizer que as formas eram lindas e causavam forte impressão de leveza. (Froböse, 2009, p.52) Steiner acrescentou que os giros e piruetas na dança são “recheio”.

Ele propõe três movimentos que remetem aos pronomes “eu – tu – ele”. Importante pontuar que vale entender o que cada qual se refere: o eu, não precisa ser uma linha reta, mas algo que sempre volte para si mesmo; o tu, toda forma que no caminho de volta toca no de

ida; o ele, toda forma que não toca em nenhum ponto no caminho de ida e retorna a seu ponto de partida – é uma expressão para o ser do Universo e para o ínfimo ser que nele existe. Segue abaixo a ilustração:

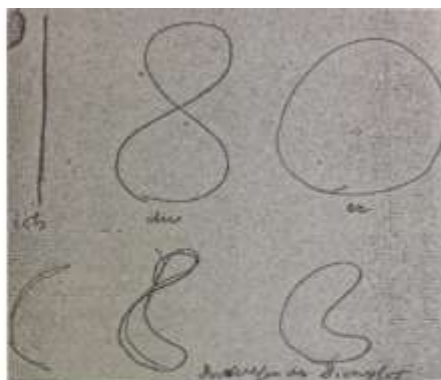


Ilustração nº 28: Froböse, 2009, p.54-55. Figura de Rudolf Steiner sobre formas executáveis no espaço ou movimentos que demonstram possibilidades da alma ter vivências auditivas e emocionais. O “eu” ou “ich” (alemão) se une ao se próprio ser; “tu” ou “du” (alemão) troca com o outro e se torna mais rica e ampla; “ele/ela” ou “er” quando ela contempla um terceiro e o vê de fora.

Do “tu” para o “vós”, há diversas possibilidades, inclusive, executadas com textos falados como:

*Ousadia, aliada ao saber,
só benção vos pode trazer;
mas se ela caminha sozinha
resulta invariável ruína.*

A forma do “oito harmônico” ou símbolo do infinito se envergada irá formar um círculo, o que corresponderia ao “vós”. Uma figura que remete a todos os movimentos planetários, com sua forma elíptica, curiosamente, é análoga à figura do yin-yang (vide o próximo subtítulo deste capítulo) da tradição chinesa. Seria uma forma plural das formas. Também aparece em “2 Mundos” como movimentação da artista no palco e traz um efeito de abrangência do todo, inclusão do público (ora ela está muito próxima a nós ora distante) além do preenchimento (ocupação) de todo o palco. Um aspecto positivo e significativo, uma vez este trabalho sendo um solo.

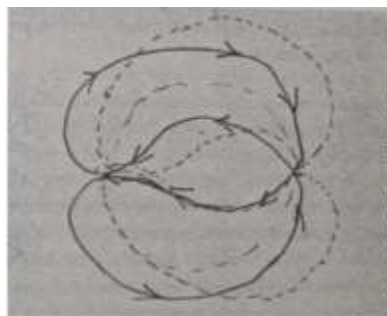


Ilustração n° 29: Froböse, 2009, p.56-7. Figura nomeada por Rudolf Steiner de “oito alegre”; as formas para o vós expressam o sentimento de toda a humanidade, é a forma mais alegre de todos os movimentos planetários; é bom elaborar no ritmo dionisíaco [UU–] (ritmo anapéstico)para poesias principalmente líricas.

太極拳

Ilustração nº30: Ideograma para o termo T'ai Chi Chuan.

2.2.3.TÀIJÍQUAN: O MOVIMENTO DO QI (氣)¹¹³.

The Song of Taijiquan

*The 13 Methods should never be treated lightly.
The source of strength of the body and spirit is in the waist.*

*Pay attention to the changes between empty and solid;
Make sure that qi flows freely throughout the body.*

*Feel movement in stillness and seek stillness in movement;
Fill the opponent with wonder with your unpredictable responses.*

*Make a thorough study of the meaning and purpose of each movement.
This will make it easy to achieve the goal.*

*Always keep the mind centered in the waist;
When the abdomen is relaxed and at ease,
The qi can rise without hindrance.*

*Keep the tailbone straight to let “spirit of vitality” rise to the top of the head;
Then the whole body is relaxed and light,
The head is upright as if suspended on a string.*

*Research techniques deep to their roots,
Bend – extend, open – close, all will be done with high skill.*

*When entering the door, you need a teacher to lead the way;
Then you have to practice unceasingly and to study on your own.*

*What is the principle of Taijiquan that guides its application?
The mind and qi are king, and the bones and muscles are the subjects.*

*Think carefully what the ultimate aim of Taijiquan is:
To prolong life and maintain youth.*

*Every word of 140 characters is true and accurate;
No important meaning of Taijiquan is left behind.*

*If you don't follow the song closely,
You will waste time and come to regret it.*

(DEYIN, 2004, p.38-39)¹¹⁴

¹¹³ O significado etimológico do ideograma qi (氣) na sua forma tradicional mais conhecida é uma imagem do “vapor (气) subindo do arroz (米) enquanto cozinha”. É frequentemente traduzido como “ar” ou “respiração”, por exemplo, o termo chinês que significa “respiração” é *tiānqì*, ou a “respiração do céu”. (REQUENA, 1997, p. 3-5).

¹¹⁴ A tradução para “A Canção do T'ai Chi Chuan” é proposta por minha autoria e consta no Apêndice A desta pesquisa.

2.2.3.1 PRINCÍPIOS DO T`AI CHI.

Todo o pensamento chinês é fundamentado pela ideia do *Ying* e *Yang* e pelos cinco elementos: metal, madeira, água, fogo e terra. O *Ying*, o negativo (que cede), e o *Yang*, o positivo (ação), formam a teoria dos opostos conhecida também por “princípio original”. A filosofia chinesa busca desta forma uma unificação da vida humana com sua natureza. Tendências estas voltadas para o que os ocidentais chamam de espiritualidade, que é resultante não só desta visão de mundo, mas também de práticas corporais (físicas e espirituais) desenvolvidas em torno destes conceitos visando pelo equilíbrio de forças, harmônico e elevado, alcançar o nível supremo (ou o que transcende a materialidade física).

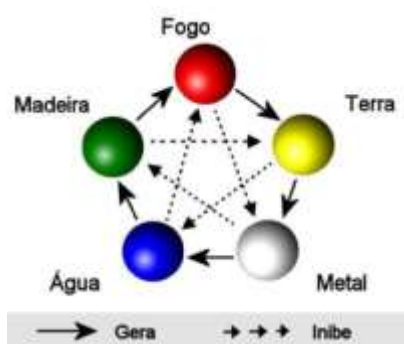


Ilustração n°31: 5 elementos e o símbolo do Yin e Yang que, aliás, assemelha-se ao “oito alegre” proposto por Rudolf Steiner. (Capítulo 2, subtítulo 2.2.2 desta pesquisa).

A China durante milhares de anos conduziu seu povo segundo tais princípios que tem por finalidade a integridade do homem com sua natureza e o meio em que vive. Os ocidentais, ao separarem o corpo da mente, considerando pecaminoso tudo o que a ele se refere, afastaram também a busca por tal ligação refinada ou espiritualidade por caminhos que incluam práticas corporais como é o T`ai Chi ou “o supremo” ou ainda em Despeux (1981) “técnica de combate à mão descoberta da Suprema Cumeeira”. Os prejuízos da Idade Média por todo o Ocidente, aos poucos, com o movimento de pessoas ousadas e mentalidade mais

livre, estão menos opressores; apesar de ainda gerarem muitos conflitos locais devido aos dogmas religiosos (como acontece no Oriente Médio até hoje, embora interesse políticos e econômicos estejam também envolvidos).

Contraditoriamente, os chineses também acabaram “distorcendo” os ideais do T`ai Chi e aplicando as forças de modo opressor e autoritário. O que antes era motivo de busca pelo supremo passou a ser interpretado por cada governante como poder maior individual sob seu comando. Logo, se os ocidentais prejudicaram a integridade com a cisão corpo e mente em suas práticas religiosas, os chineses a poluíram com o ideal de torná-la “instrumento predileto do soberano” ou dos imperadores. (LIAO, 2010)

O T`ai Chi é uma prática junto a um modo de vida, passado de geração a geração pela sabedoria dos anciões e cultura do respeito dos mais novos para com estes. É uma relação de aprendizado entre um instrutor que já vivenciou a experiência e um novato que almeja alcançá-la. Muito se assemelha ao vínculo de iniciação entre mestre e discípulo, no caso de um artista, dita por Tuneu referindo-se à sua deusa Tarsila do Amaral.

Os princípios filosóficos do T`ai Chi além de ser baseado na longínqua teoria do Ying e Yang, considera também a teoria dos canais e meridianos da medicina tradicional chinesa e nas teorias Taoístas que buscam promover a manutenção de uma boa saúde. Originalmente chamado de “os 13 métodos”, o T`ai Chi contém o significado de oito ideogramas de origens divinas mais os cinco elementos.

É importante destacar que o T`ai Chi Chuan é uma expressão do T`ai Chi que, por sua vez, é uma expressão do TAO e este é o absoluto que governa todo o universo, rege a evolução e a mutação de todos os elementos da natureza, segundo ideais taoistas. Com relação ao TAO, Lao Tsé escreveu em seu livro *Tao Te King*:

O TAO que pode ser expresso por palavras
não é o TAO eterno

O TAO é o UM grandioso e sereno
Do UM surge o três
Do dois surge o três
E do três surgem as dez mil coisas
As dez mil coisas carregam o yin e abraçam o yang
A harmonia é alcançada combinando-se estas forças.
(Tse apud Maria Lucia Lee)

A origem do T`ai Chi Chuan¹¹⁵ nos remete a várias histórias, porém, a mais aceita se refere ao tratado escrito pelo mestre Zhang Sanfeng (“Mestre dos três picos” traduzido assim devido a montanha, onde se estabeleceu, ter três picos bem altos). Encontramos em Liao (2010) que, em 1200 d.C., Sanfeng teria se retirado para morar na Montanha de Wudang onde fundou um Templo para a prática do Taoísmo. O mestre propunha a harmonia do Yin e Yang, práticas de meditação e movimentos naturais com o corpo gerados por uma energia interna que com o tempo seria cada vez mais desenvolvida e refinada.

Para Despeux (1981), o T`ai Chi Chuan teria sido classificado segundo duas escolas: a exotérica e a esotérica. A exotérica oriunda do Templo Shaolin supostamente edificado por *Buddhajiva* ou *Bodhidharma* (monge oriental indiano), por isso de princípios dentro do budismo, como um centro de artes marciais, onde a técnica era de teor bastante violenta. A esotérica liga-se a história do mestre Zhang Sanfeng, corresponde à linha taoísta. O mestre entende a supremacia da agilidade sobre a rigidez, a importância do Ying e do Yang, maior dedicação ao trabalho interior do que somente o do esforço muscular e as técnicas de

¹¹⁵ Segundo Deyin (2004), para a história moderna, o Tàijíquán teria sido praticado em torno do Rio Amarelo, na Província de Henan, no final da Ming e início da Dinastia Qing (1644-1911), nas regiões de Chenjiagou e Zhaobaozhen, em Wenxian County. A escola Tang Hao coloca que Chen Wangting teria sido o criador dessa prática. Verificando as origens do estilo, um poema foi escrito pelo mestre no qual ele se refere ao Huangtingjing, que é um clássico Taoísta sobre o cultivo da vida e fortalecimento da vitalidade por meio de práticas de respiração, em um dos versos: “The Classik of Huangtingjing is always by my side.”. Chen foi colocado como comandante da milícia de Wenxian County, em 1621. Há gravações, disponíveis em Zaobaoshen, dizendo que Jiang Fa nascido, em 1574, teria ido até a Província de Shanxi para aprender a *técnica* e, após sete anos, voltado e passado a ensiná-la, em 1603, na Província de Henan, em Wenxian County. Chen Wangting e Jiang Fa são dois grandes mestres que, com tais fatos, provam a existência de pelo menos 400 anos de Tàijíquán.

respiração. Li Ying-ang, autor contemporânea, se refere não mais às escolas, mas sim, às duas correntes: Wudang e Shaolin.

Os “homens verdadeiros” como foi o mestre Zhang Sanfeng, teria sido iluminado e compreendido a dinâmica dos mistérios do universo. Conta-se que ao observar com sabedoria a luta entre uma serpente e um grou¹¹⁶, com profunda sabedoria, observou ali os princípios do ying e yang, a evolução e a mutação. *Chuan* significa “punho”, por isso, a associação com luta, porém, o seu sentido mais amplo remete à interação de opostos. Portanto, esta luta acontece entre lados opostos, yin e yang, que é o movimento do T`ai Chi, expressão do TAO, é um movimento natural e ocorre eternamente na natureza.

O *Wushu* (em pinyin; em chinês tradicional, 武術 e, em chinês simplificado, 武术) é um termo chinês cujo significado é a “arte da guerra” ou “arte marcial”. No entanto, é formado pelo ideograma *Wu* que significa “guerreira” e *Shu*, arte, sendo que o caractere 武 (Wu) se decomposto remeterá a “parar” e “arma”. Portanto, o *wushu*, embora traduzido por “arte da guerra” e muitas de suas técnicas terem sido utilizadas nestes contextos, se refere a uma “luta sem armas” ou um combate onde há um oponente que busca nesta “luta” uma relação de equilíbrio, vencer sem armas ou fazer com que o outro deponhas as suas.

Apresenta forte trabalho com as mãos, às vezes, com bastões ou armamentos ou até mesmo em performances artísticas dependendo do contexto para o qual a prática está destinada.

Segundo Huashi e Fang (2008, p.80), o nascimento do *Wushu* está ligado, principalmente, a quatro fatores, a saber: primeiro, antes das práticas agrícolas, à necessidade

¹¹⁶ Está história também traz diversas vertentes e, por exemplo, segundo Despeux (1981), relembra a invenção do passo de Yu inventado após a observação de um pássaro ao redor de árvores e pedras para caçar serpentes. Outra versão diz que o mestre Zhang Sanfeng teria recebido a técnica através de um sonho. De qualquer modo as histórias sobre a invenção da técnica remetem ao mítico e, por vezes, à revelação. Após anos de prática, alguém, digno, recebe a dádiva.

da caça dos povos antigos que precisavam enfrentar com destreza, força e agilidade animais selvagens; segundo, com o aumento das propriedades privadas e surgimento de guerras, à necessidade de autodefesa por lutas armadas; terceiro, ao pensamento de integração entre homem e universo (yin e yang e os cinco elementos), no geral, para a manutenção da boa saúde com exercícios de luta aos moldes que os chineses percebem os sistemas de movimento do universo e das ações dos animais; quarto, a riqueza das coloridas danças tradicionais e folclóricas chinesas que trazem maior leveza e extensão para os movimentos.

Entre o período do final do século XIX e começo do XX, o *Wushu* é melhor divulgado para o mundo. No geral, tem uma função bastante positiva para o fortalecimento e desenvolvimento das potencialidades do corpo, inclusive para a cura de complexos casos de doenças. É dividido em dez categorias subdivididas dentro de diferentes escolas ou estilos dentre os quais está o *gunshu* que significa arte nacional (termo imposto pelo governo chinês para designar a arte marcial de um modo mais nacionalista).

O *Tàijíquán* (太極拳) pertence à escola *gunshu*. Na verdade, o *T'ai Chi Chuan* como é grafado popularmente no ocidente, corresponde à pronúncia do termo *Tàijíquán*, cuja escrita está em *Hanyu Pinyin*¹¹⁷, usado como um sistema de romanização escrita dos caracteres (ideogramas) chineses.

O nome da prática Taijǐjuan (em pinyin *Tàijǐ quán*; em chinês 太極拳) pode ser entendido em partes: *Tài* (太) significa “o mais alto” ou “supremo” se referindo ao mais alto céu ou regra suprema; *Jí* (極) quer dizer “o último” ou “o ultimato”. *Tàijǐ* seria, então, o

¹¹⁷ O Projeto do Sistema Fonético Chinês (*Hànyu Pinyin Fāng`àn*) que é utilizado no presente conjunto de materiais didáticos é o sistema fonético oficial na República Popular da China. Foi elaborado pela Comissão Nacional de Reforma de Caracteres Chineses entre os anos de 1955 e 1957, e ratificado pela Assembleia Popular Nacional da China a 11 de Fevereiro de 1958. Em 1982, a Organização Internacional de Standardização reconheceu-o como a norma internacional da grafia oficial da língua chinesa. Não se trata de um outro sistema de escrita da língua chinesa, serve apenas como uma ferramenta para a aprendizagem de chinês tanto para chineses como para estrangeiros. (DāNGDÀI, 2010, p.9)

ultimato supremo, o absoluto e Tàijíquān um caminho para a integração do ser com o universo.

A palavra *Tàijí* (太極) aparece pela primeira vez no *I-Ching* ou *O livro das mutações*, escrito há mais de 3000 anos, referindo-se a existência mais remota do universo. (DEYIN, 2004, p.29) O texto teria sido escrito pelo Rei Wen da Dinastia Zhou (11 séculos – 256 a.C.); “Há nas mutações o Taiji que gera os dois princípios primeiros geram as quatro imagens; as quatro imagens os oito trigramas.” (DESPEUX, 1981, p.37) A relação do termo pode ser estabelecida com o livro pela ideia de origem das mudanças, o estado mais remoto do qual tudo está envolvido.

O Tàijíquān ou Taiji Fist foi chamado, primeiro, de os “13 métodos” (oito técnicas mais cinco posições). Wang Zongyue, da Dinastia Qing (1644-1911), um mestre em artes marciais escreveu o “Tratado de Tàijíquān”, ele:

[...] named Taijiquan after the Taiji yin-yang theory to signify that Taijiquan is based on this fundamental principle of the universe as well as the belief that people are an integral part of nature. The name also represents Taijiquan`s combining firmness with gentleness. Unfathomable and unpredictable through its interplay of the insubstantial and the substantial (empty and solid), Taijiquan is invincible. (Deyin, 2004, p.30)

Dentre os vários estilos, o Tàijí é aquele bastante conectado com a leveza do movimento, devido ter como foco o equilíbrio do “qi” (em pinyin; em chinês tradicional 氣 e, em chinês simplificado 气) ou da “energia vital”, para o ocidente, como uma espécie de meditação em movimento. O “qi” é dividido em dois tipos: o externo que corresponde ao ar que respiramos e o interno referente à energia vital. Taijiquan é uma prática para o corpo e para mente, desta forma, aprender a ter consciência do *qi* é cultivar uma vida mais equilibrada e saudável. O *qi* seria esse sopro de energia universal que nos move e nos mantém vivos. Para

a medicina tradicional chinesa é esta energia que circula nos canais de energia ou meridianos no corpo humano.

Os métodos de Tàijíquán se definiram muito antes da técnica oriunda do *wushu* com a soma das práticas antigas chinesas e técnicas de expiração e inspiração, a fim de promover a saúde e cura de doenças, combinadas com o controle da respiração e exercícios físicos.

Após um tempo, restrita às zonas rurais, passou a ser mais difundida ao início do século XIX por Yang Luchan (1789-1872), natural de Yongnian, na Província de Hebei, que foi aprendiz de Chen Changxing (1771-1853), em Chenjiagou. Mais tarde chegou até ensinar em Beijing e, depois disso, a técnica foi gradualmente melhorada e espalhada.

Luchan enquanto discípulo de Changxing fundou a escola Yang e com ela a técnica deixa de ser guerreira e passa para psicossomática. Despeux (1981) conta que na época da revolução de 1911, o Taiji quan já era conhecido em Pequim como arte terapêutica.

Muitos estilos apareceram, abaixo, está o nome das principais junto ao que cada uma acrescenta de especial quanto aos movimentos, foco de nossa atenção nesta pesquisa:

- Estilo Chen – criado por Chen Wangting, descarregar a energia interna com saltos; a execução demanda mais energia, ritmo menos uniforme e movimento enrolados com gentileza.
- Estilo Yang – criado por Yang Luchan; corpo ereto, movimentos lentos apesar de rápidos; estendidos com leveza e de modo circular.
- Estilo Wu – criado por Quan You e Wu Jianquan (1870-1942), movimentos refinados, gentis e circulares; posturas alinhadas e retas.
- Estilo Sun – criado por Sun Lutang, movimentos pequenos com ágil trabalho dos pés; passos rápidos próximos ao oponente.
- Estilo Lee – criado por Ho-Hsieh Lee por volta de 1000 a.C. oito movimentos na forma original que compreende um total de 140 movimentos isolados formando 42 sequências. É um estilo da família Lee passado de geração a geração.¹¹⁸

¹¹⁸ Este item adicionado à lista foi encontrado em Soo (1985, p.7)

A arte era muitas vezes transmitida oralmente de pai para filho e foi, assim, que Luchan, acolhido pela família Chen recebe a técnica. Como professor de boxe, acaba difundindo o Taijì até Pequim. A partir de então, a técnica se torna popular enquanto esporte, disciplina psicossomática, terapêutica, exercícios de artes marciais ao alcance de velhos, amadores e jovens passando a ser visto como um caminho para a longevidade e qualidade de vida. (Despeux, 1981)

2.2.3.2 O COMBATE DAS MÃOS BILÍNGUES.

O termo Tàijí “cumeeira suprema” (tem *ji* que significa “viga da cumeeira de uma casa”) pode também se referir “(...) pivô, eixo em torno do qual se ordenam as dez mil transformações, a partir da evolução do Yin e do Yang. O Taiji foi localizado no céu como a estrela Polar, astro imutável em torno do qual gira a abóboda celeste.” (DESPEUX, 1981, p. 37)

O cuidado da arte do Tàijí para com o corpo é refletido pelo foco de seus movimentos que não estão apenas na forma ou na aparência externa, mas também ao levar a atenção do praticante para além do aspecto da qualidade da movimentação vista externamente. Há um atenção para além do músculo, ou seja, o “trabalho interior do sopro, da energia e do espírito.” (Despeux, 1981); como consta na canção dos treze métodos citada na abertura deste subtítulo: *“Think carefully what the ultimate aim of Taijiquan is: To prolong life and maintain youth.”* Isto acontece quando se aprende a direcionar o olhar ou foco da sua atenção para o movimento interno do corpo pela consciência da circulação do “*qi*” ou “*chi*”. Assim, “O ser humano, que também faz parte do universo, é movido pela mesma fonte de energia – o *ch`i*.” (LIAO, 2010, p. 25)

Tal aspecto nos é muito relevante e salta ao olhar estético diante da delicadeza de Mariana em sua dança, ao abstrair a função poética dos sinais, em “2 Mundos”. Além disso, a LIBRAS (assim como qualquer outro dialeto da língua gestual) demanda do falante ágil habilidade e rapidez, uma vez que as mãos tomam o lugar e a velocidade da língua de nós ouvintes, junto ao fato de, nas palavras de Laborit¹¹⁹ (2000, p.164), tornarem-se “bilíngues”. As mãos, literalmente, falam sem emitirem sons.

Ainda em Deyin (2004) temos a afirmação que para a maestria do Tàijí enquanto técnica são importantes tais habilidades como: *sentir, neutralizar, controlar e atacar*. (p.32) Movimentos suaves, calmos e gentis que são contínuos e vagarosos, marcantes nessa prática, estão presentes na performance de Mariana, em “2 Mundos”. Durante toda a Cena 1, nomeada por mim de “Corpo: a voz do silêncio” (nome que indiquei a divisão cênica proposta para a análise detalhada de cada parte da composição presente no capítulo 3 desta pesquisa), a artista se move lentamente com movimentos mais concentrados nos membros superiores (caixa torácica, braços, mãos e cabeça). Sua passagem no palco de uma diagonal a outra convida o espectador a entrar no espetáculo e descobrir com ela o que surgirá do silêncio. Como se seu corpo e junto a ele, nós, aceitando a cortesia, adentrássemos o silêncio para, depois de um combate, descobrirmos as mãos, depois, os gestos, e, por fim, a língua gestual.

Mas, um *combate*, por quê? Sim, Laborit (2000), em seu relato sobre sua experiência viva, enquanto surda profunda, em vários momentos de sua obra nos recorda de seu combate interior com o fato de pertencer a outro mundo bem diferente daquele de seus pais, “Sou uma gaivota perceptiva, tenho um segredo, um mundo só meu.” (p.16). A atriz nos conta que, entre seus zero aos sete anos, só tem recordações visuais, *flash-backs*, “farrapos de imagens”, como diz, não sabia o que era ontem, hoje, nem amanhã, pois tudo estava preso na mesma linha de

¹¹⁹ Laborit é surda profunda de nascença, escreveu *O Grito da Gaivota* (2000) que é um relato biográfico desde o berço ao ser êxito nos palcos do teatro francês. A obra é parte do material dramaturgico utilizado por Mariana Muniz para a criação do espetáculo “2 Mundos.”

espaço-tempo. Da escuridão da noite, para a luz do dia, tudo o que sabia era o agora. Nesse período que viveu mergulhada entre “a ausência da linguagem, a solidão e o muro do silêncio” (p.19) travava um combate entre os dois mundos: de surdos e ouvintes, do externo e do interno.

Refletindo sobre a postura da artista em cena é possível perceber que, semelhantes às práticas do T`ai Chi, precisa acionar aqueles mecanismos estratégicos da técnica para manter o estado cênico, afinal, está em “combate”. O combate da artista está entre esse duplo mundo: o seu próprio, de percurso técnico ou treino corporal consciente; e, o da criação artística. Travando a “luta” consigo mesma, com a própria obra e com o público. Nesta luta sem armas chega a um “(...) estágio de naturalidade que não pode ser atingido pela mera imitação dos movimentos de um instrutor.” (LIAO, 2010, p. 29)

Portanto, coloca em prática as habilidades acima apontadas por Deyin (2004), porque é preciso *sentir* ao esperar em silêncio o ataque, no caso, vindo diante do desafio de ter em sua frente o espectador, um outro que a observa; *neutralizar* e quebrar as forças ofensivas do oponente que para o artista está no famoso termo “ganhar o público” e sua atenção ao criar a atmosfera cênica”; *controlar* na tentativa de manter a energia do espetáculo despertando a curiosidade da audiência; por fim, “*atacar*” o público de modo gentil com sua arte, nem sempre calma e suave, mas convidativa para a aventura que é o movimento. Deste modo, “From these four points, we can see the Taijiquan as a martial art emphasizes waiting in stillness to allow the opponent to initiate movement and then to get the better of the opponent through a faster and earlier strike.” (p.32), estas habilidades estratégicas estão bastante presentes na performance da artista em cena, a fim de que o êxito do espetáculo seja alcançado.

Em Despeux (1981), encontramos também outro vocabulário referente à prática do T`ai Chi com relação aos deslocamentos do corpo segundo as cinco direções: avançar, recuar,

ir para direita ou para a esquerda, ficar no meio. Em combate, estes movimentos funcionam junto a cinco espécies de forças quando estabelecemos: *contato (tie)* ao início de combate pelo pensamento criador podemos atrair ou arremessar o adversário; *ligamos (lian)* e evitamos interrupção dos movimentos; *colamos (tie)* corresponder o adversário, se avançar, recuamos, se ele parar, paramos; *seguimos (sui)* acompanhar o adversário no tempo e no espaço; manter o *contato (bu diu ding)* força que resume e contem as outras quatro (corresponde ao elemento terra, centro).

Em “2 Mundos”, a movimentação de Mariana Muniz, principalmente em cenas com movimentos mais lentos, por exemplo, a primeira, notamos seu estado meditativo no sentido de total envolvimento mente e corpo que trabalham integralmente. Este “salto” qualitativo confere à artista uma liberdade cênica quanto à condução do solo. Mantendo esta técnica do movimento meditativo do T`ai Chi para sua própria criação de movimento Mariana confere originalidade dos caminhos que percorreu agregando-os aos seu processo criador. Além do mais nos remete ao primeiro princípio clássico do T`ai Chi encontrado no tratado de Chang San-Feng “Quando começa a mover-te, o corpo inteiro deve estar leve e ágil. Cada parte do corpo deve estar ligada a todas as outras partes.” (LIAO, 2010, p.91)

Podemos traçar, assim, um forte paralelo ente “2 Mundos” e a arte do Tàijíjuan. O corpo da artista e sua expressão durante a cenas permitiu tal analogia com muitos dos princípios do Tàijí indicados por DEYIN (2004, p.32-33): “keeping the mind calm and body relaxed”; “keeping the body naturally upright and comfortable”; “sinking the vital life energy (qi) to the field of elixir”; “initiating movements by the mind and heart.” and “seeking stillness in movement”. Eles são, na verdade, técnicas estratégicas para o ataque e a defesa, como descrevemos, e não seria esta a situação que todo artista se expõe durante o estado cênico? Logo, as práticas dessa arte podem levar ao aprimoramento do mesmo diante de sua arte, uma vez sendo um caminho sugestivo para o treino corporal diante do “desgaste”, ou

seja, dedicação íntegra e autêntica que é a demanda do estado cênico. A artista pôde por essas vias encontrar caminhos para resgatar e manter a energia cênica ou o “qi” da obra. Portanto:

[...] no momento em que nosso corpo é dirigido pela pura consciência, sem conceitos, sem julgamentos e sem intenção, e nós apenas permitimos ao nosso corpo movimento, neste momento, nossa energia interna circula livremente e isso faz surgir o MELHOR efeito do CHI [qi] dentro do corpo. (Cheng, 1989, P. 38)

A sensibilização do corpo para o contato com essa energia ou força interior se dá, então, pela prática das movimentações propostas pela técnica do Tàijí. Para a ciência do movimento, o termo Chun é muito importante, porque tem como significado a palavra *eixo*. Para a tradição taoísta o Chun-Tao, o tao (caminho) do centro, para a budista o Chun-kuan, visão do centro e para os confucionistas, o Chun-Yun, a simplicidade do centro. Assim, tem-se o conceito de eixo: o *caminho*, a *visão* e a *naturalidade* do centro. (CHENG, 1989, p.12)

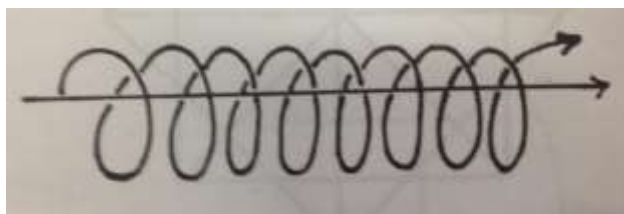
Para Cheng (1989, p.14), o Eixo está no entre. Pelo desenvolvimento da intuição é que se pode chegar até ele. É o ponto de equilíbrio. Não podemos nos desligar de tudo e ficar no vazio, como também, não se pode pegar uma régua para encontrar o eixo de uma pessoa com exatidão. Ele é algo da forma e do vazio que é a questão de base para o Tàijíquán. São três os eixos que unidos, com consciência de sua existência, levam ao equilíbrio de uma pessoa: o físico, o psicológico e o Vazio.

A dança por ser a arte do movimento tem especial atenção para o eixo físico. No entanto, segundo um olhar oriental, não se deve menosprezar os outros eixos, porque certamente também influem no movimento. Mariana, ao longo dos ensaios sempre traz em sua fala a presença desse foco em seu olhar para seu próprio eixo: como seu corpo está naquele dia e, até onde, lhe permite explorar, como se “duas Marianas” existissem dentro dela e a orientasse com perguntas.

Aprender a olhar para si, é um treino primordial para o artista que, quando em cena, precisa saber direcionar a energia ou força interna. Mesmo em movimento, a prática nos leva a perceber o eixo que, de certa forma, ao mesmo tempo, se move.

É neste entre que se encontra o corpo da artista em “2 Mundos”. Durante toda a cena, o corpo em estado “acordado” ou consciente da artista faz com que o público seja levado por essa corrente energética para dentro da cena. Pergunta: como ativar essa inteligência corporal? Resposta da artista: “treino, minha cara, treino”. Comprovando, assim, que ela está, a cada momento, segundo os princípios do Tàijí, observando seu estado corporal ao refletir sobre seu fazer cênico, antes, durante e depois; como atua sua mente sobre seu corpo e, conseqüentemente, seu fazer; como está sua emoção em busca da transparência consigo mesma para, desta forma, estendê-la ao público.

O movimento de auto-questionamento sobre seu estado corporal, faz com que Mariana direcione o olhar para este “eixo” que também orienta sua atuação para um crescente na cena. Sua observação atenta tanto para com o eixo quanto para a energia circulante (“qi”) são norteadores de sua prática. Em um movimento crescente, “os movimentos devem ser feitos de modo que possamos encontrar o círculo dentro da linha reta e a linha reta dentro do círculo, formando a espiral.” (Cheng, 1989, p.42)



Ilustração, nº32: Cheng, 1989, p.42.

Nesse crescente, em “2 Mundos”, está posta a energia dos opostos. O lado *Yin* (em pinyin; chinês tradicional 陰; em chinês simplificado 阳), que significa sombra e apresenta características de pesado e turvo, e o lado *Yang* (em pinyin; em chinês tradicional 陽; em

chinês simplificado 阳), que corresponde ao “raio de luz” e apresenta características de leve e transparente. Ambos são presentes por meio do universo do silêncio da língua gestual durante o estado cênico pela dramaturgia do corpo de Mariana. As sombras do silêncio encontram na luz do gesto uma forma de se tornarem expressão por meio da linguagem da dança.

Como a artista cita em língua gestual, durante a Cena 14 - *Citações de Laborit* –, a fala da autora Laborit (2000) “O mundo do silêncio e o mundo do ruído precisam se misturar”, ou seja, ouvir o outro pressupõe-se um estado de atenção e silêncio interior para consigo com foco no que esse outro está a dizer. O estado meditativo de plena concentração ao ouvirmos uma orquestra ou algo que nos afete a esse ponto, por exemplo, nos leva a parar. Estar estático para ouvir ou ver uma obra de arte implica, naturalmente, em escutarmos o silêncio desse corpo que “parou” e desacelerou para contemplar o que, tamanha afetação, lhe fez repousar sobre sua própria atenção. No caso da dança, o dinâmico nos faz parar e nos desacelera.

A representação espiralada na figura do Yin e do Yang é símbolo para o dinamismo e interação entre estes dois princípios engendrados um ao outro; o círculo é a representação do eterno contínuo; “do centro para periferia e da periferia para o centro” (Despeux, 1981) Lembrando que as formações do corpo humano, por exemplo, estão muitos próximos de formas espiraladas (pensando sobre como os músculos estão presos nos ossos pelos ligamentos em relação à dinâmica espiral) remetendo às pesquisas sobre a proporção áurea¹²⁰.

Pontuando que o Yin e o Yang são opostos que se atraem, um não vive sem o outro, tem a mesma importância, visam à harmonia e união dos antagônicos, estão em constante movimento e transformação, por exemplo, a água é Yang em relação ao gelo, mas é Yin em relação ao vapor. (CHENG, 1989, p. 48) “A consciência é Yang, a Energia é Yin. A Energia é

¹²⁰ Proporção áurea, número de ouro, número áureo, secção áurea, proporção de ouro é uma constante real algébrica irracional denotada pela letra grega Φ (PHI), em homenagem ao escultor Phideas (*Fídias*), que a teria utilizado para conceber o Parthenon, e com o valor arredondado a três casas decimais de 1,618. O *Phi* ou número de ouro, segundo pesquisadores, é utilizado por pintores, artistas e aparece em várias formas da natureza, inclusive aproximado ao homem no corpo humano.

Yang, o Corpo Físico é Yin. A Expressão Corporal é Yang, o Corpo Estático é Yin.” (p.50).

Juntos potencializam a ideia de que fala e silêncio estão imbrincados na função da comunicação, no caso da dança em “2 Mundos”, também da expressão artística.

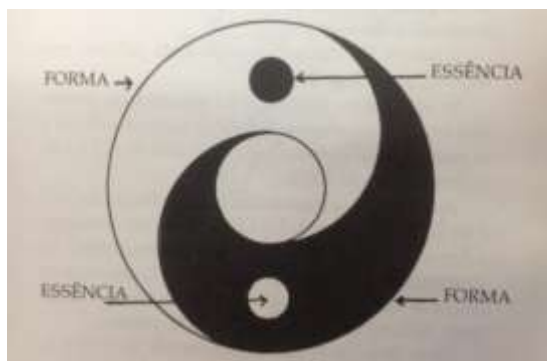
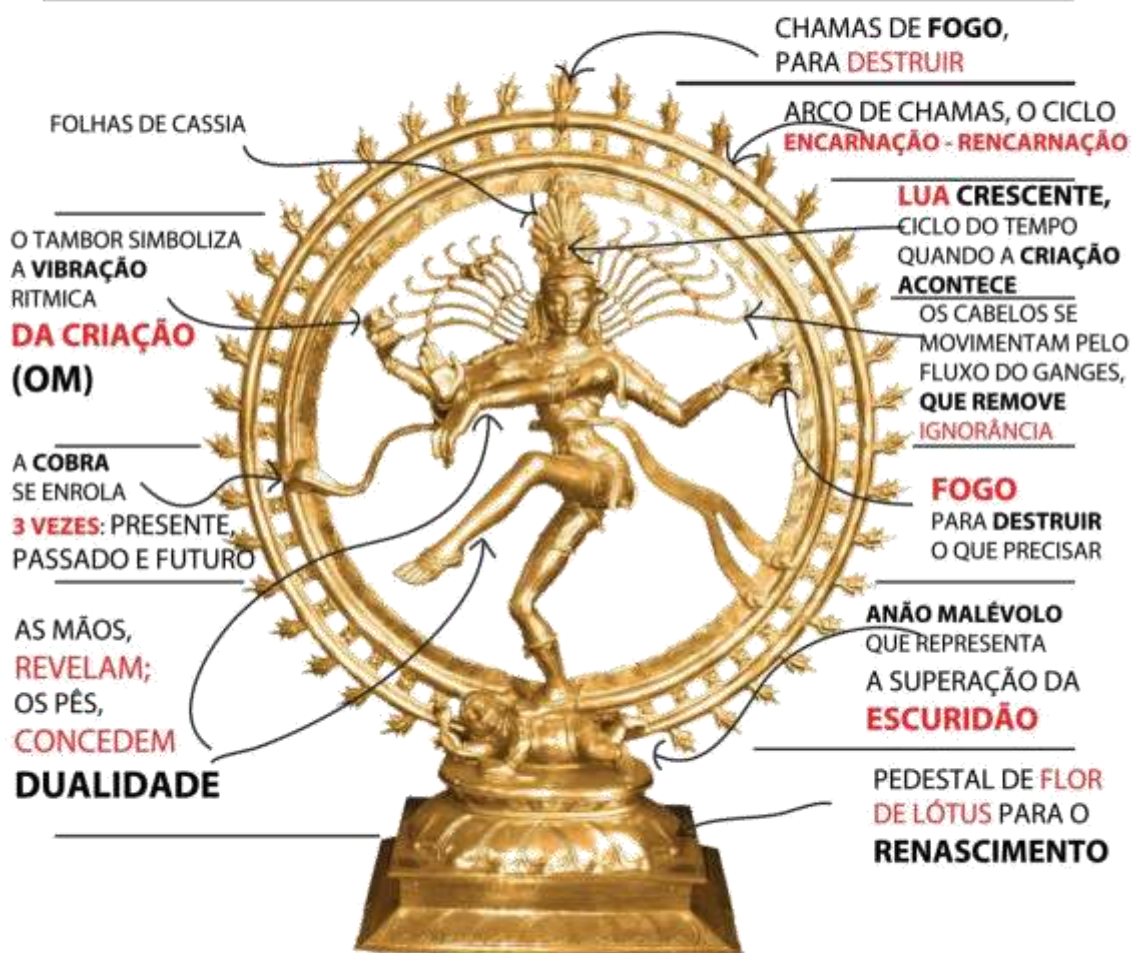


Ilustração n°33: Yin e Yang, Cheng, 1989.

O eixo para o Tàijíquán está no entre, onde vazio e forma se encontram, na sua presença e, ao mesmo tempo ausência, é aí que está este **corpo-entre**. Disponível à criação. Assim como um espaço se define pela sua forma, mas também pelo seu vazio, por exemplo, um copo tem a sua forma e ganha função ao ter seu vazio preenchido. A ausência ou o vazio, ao contrário do que para o ocidente poderia significar, diz respeito a um estado de pura consciência. (Cheng, 1989, p.17), dentro desta perspectiva, o vazio se dá pela sua existência (de consciência) e não ausência. (p.27) Portanto:

A relação consciência-energia-corpo é análoga à relação vapor-água-gelo e o caminho do TAI-CHI-CHUAN é o TAO do meio, é a forma da água, a *potencialidade sem forma*. A sabedoria da água é ser imprevisível, adaptável e dinâmica. É no *ponto do meio* que se encontra o equilíbrio dos opostos. (Cheng, 1989, P.50).

O QUE APRENDER DE **SHIVA-NATARAJA**



yogui.co
Inspiração consciente sempre



Ilustração nº34: Shiva-Nataraja, <http://yogui.co/deuses-indianos-significado-e-simbolismo-shiva-nataraja/>, acesso em 22 de outubro de 2015.

2.2.4 YOGA: O CORPO COERENTE

Hace muchos años, Julio Verne escribió varias novelas de aventura científica que, en aquel momento, fueron consideradas como una simple ficción; sin embargo, desde entonces, muchos de sus conceptos se han hecho realidad¹²¹. La imaginación constituye un factor muy importante en el pensamiento creativo; pero la imaginación debe madurar hasta transformarse en convicción.
(Yogananda, 2004, p.109-110)

Em seu livro *A Ciência Sagrada*, Sri Yukteswar, grande iogue indiano e mestre de Yogananda propõe a divisão das eras para o percurso da humanidade no mundo. Platão classificou essas mesmas eras em *Yugas*: 1ª - Era de ouro (Satya-yuga). Era divina na qual o ser humano compreenderá a mente de Deus. 2ª - Era de prata (Treta-yuga). Era do magnetismo divino; 3ª - Era de bronze (Dwapara-yuga). Era do conhecimento das energias elétrica e sutis; 4ª - Era de ferro (Kaly-yuga). Era densa, de total escuridão espiritual, moral e tecnológica. Da quarta para a primeira caminhamos e estaríamos agora na era das *energias elétricas e sutis* (Dwapara-yuga).

Rudof Steiner em sua obra *A Ciência Oculta* também nos indicou uma divisão em etapas para o processo do despertar da consciência o que ele definiu pela época pós-atlântica: início na antiga Índia (7230 a.C.), passando pela antiga Pérsia (aprox.. 750 a.C. a 1415 d.C.). até o grande período cultural atual com início em 1413 e segue até hoje; segundo o autor, a 5ª era pós-atlântica. (STEINER, 2001, p.198-216).

A sabedoria oriental somada ao avanço tecnológico do ocidente nos ajuda a refletir o contexto em que o ser humano se insere hoje. Quanto às artes da cena e, principalmente, da dança, enquanto arte do corpo, podemos focar para a figura do artista na tentativa de perceber como ele trabalha em seu corpo esses dois lados: o místico ou criativo e o físico ou corporal.

¹²¹ Julio Verne (1828-1905) predijo, con notable precisión, numerosos desarrollos tecnológicos posteriores a su época, tales como el submarino, la televisión e los viajes espaciales. (Yogananda, 2004, p.109-110). É considerado por críticos literários o inventor do gênero ficção científica.

Quem coloca seu corpo no foco da cena, tem por condição buscar aquele aprofundamento da sabedoria oriental, aprender e observar, se auto-conhecer, manter-se “meditativo em movimento” (segundo o que vimos sobre os princípios orientais do Tàijíquán) e descobrir de onde vem aquela “energia” que envolve alguns artistas, elevando sua arte ao estado imanente, e outros não.

Da arte literária de Verne ao artista da dança, desta forma, a imaginação dos mestres e suas posteriores convicções podem apontar para que essa “energia cósmica” sutil seja um revelar ou um diferencial, no trabalho do artista. Novamente, o “como” acessá-la e torná-la fonte condutora para a pesquisa corporal é a questão que nos motiva à pesquisa.

O cientista muito imagina para articular muitos de seus engenhosos experimentos e com isso, por meio da experiência, daquelas tentativas e erros, chegar às próprias ideias, para, coletivamente, depois de o devido amadurecimento, torná-las convicções. Se por um lado as convicções garantem o impulso científico para a evolução da humanidade, por outro, o curso da História nos rememora que várias outras geraram sua involução e até seu retrocesso.

Segundo as ideias de Durand (1998), é banal dizer que o século XX, com o progresso das técnicas de reproduções por imagem acompanha a construção de uma “civilização da imagem”. Nas palavras do autor, esta inovação permitiu recensear o que denominamos o imaginário – uma espécie de “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas. Contudo, não terá sido o processo de inovação que provocou a ruptura, “uma verdadeira revolução cultural” entre as imagens e o homem – tendo o Ocidente dado mais valor as filosofias dos livros e escritos.

Durand ainda aponta que as civilizações do Oriente nunca separaram as informações (as verdades) das imagens do sistema de escrita, a exemplo os hieróglifos e os caracteres chineses. Para o autor, o Ocidente, neste momento, estabelece um paradoxo: a mesma civilização que desenvolveu várias técnicas de reprodução para comunicação das imagens,

herdou uma filosofia fundamental (a partir do raciocínio socrático e subsequente batismo cristão) de uma única verdade e, por isso, demonstra uma desconfiança iconoclasta endêmica.

O autor também acrescenta que as duas filosofias, o cientificismo e o historicismo, desvalorizaram por completo, não a imaginação, mas sim o *imaginário*. O papel do artista, então é aquele que acorda a imaginação e atualiza o imaginário de cada geração.

A ideia e as experiências do “funcionamento concreto do pensamento” comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional de ideias mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens tracionais do sonho, da neurose ou da criação poética. (p.36)

O Yoga é uma filosofia¹²² que permeia princípios base de todo o imaginário indiano. É fato que muitos destes fundamentos foram vivenciados por vários místicos, santos e especialistas que dedicaram suas vidas à prática integral da yoga. Não restrita à ginástica corporal (como alguns podem achar), permite que o seu praticante “desperte” para uma busca maior sobre a vida, sobre si mesmo e sobre seu fazer no mundo.

O yogin, aquele que pratica a yoga, ciência da união (yoga = união em sânscrito), portanto, está em comunhão com sua essência. O *yogin* é um discípulo, alguém que segue a prática com disciplina enquanto caminho, diferentemente, de um aprendiz (que não é um grau menor também já digno pela escolha) quem pratica, mas sem, às vezes, o compromisso disciplinador. O termo *Hatha Yoga*, Hatha Força e [Ha] Sol e [Tha] Lua nos é traduzido por União pela Força ou União do Sol e da Lua.

Encontramos em Queiroz (1985) que o *Hatha Yoga Pradipika* foi escrito pelo Yogin Svatmarama, na Índia, aproximadamente no século XV d.C, quem pertenceu à Tradição dos Natha Yogin, linhagem que difundiu a prática no século XII d.C. Ainda no mesmo autor e

¹²² Na Índia, o yoga é considerado um “Dárshana”, um dos seis pontos de vista ortodoxos filosóficos. Tanto na Índia como em outros lugares do mundo, inclusive no Brasil, é utilizado elementos da ciência para comprovar, estudar e averiguar efeitos das técnicas yóguicas, como são os exercícios físicos, a meditação e as práticas de respiração.

tradutor dos aforismos deste iogue “A União a que a palavra Yoga se refere é a União do corpo com a mente, da mente com a alma, da alma com a Essência, até a Unidade com a Semente de toda a Criação.” (p. 20)

De acordo com ideia do Sol e da Lua¹²³, uma vez esta refletindo aquele, ambos unidos, simbolicamente, dizem respeito à união do corpo com seu comportamento (gerado pela personalidade ligada às crenças, por vezes, equivocadas, devido ao julgamento “ilusório” da mente), o que já muito foi discutido por uma noção pós Descartes, para a quem o corpo era separado da mente. Hoje experienciamos, logo, existimos; aliás, este é o caminho da yoga, para o “despertar harmonioso”, nas palavras de Queiroz (1985) se dá por um trabalho de integração entre físico, emocional e espiritual (corpo, pensamento, sentimento e essência). Este despertar nos leva, então, para o “despertamento” da Energia Criadora Latente (chamada de Kundalini).

Para a perspectiva da yoga, entrar em contato com o sagrado por meio do corpo é aceitar este convite para conhecer a si mesmo e sua estrutura, em outras palavras “É preciso conhecer sua estrutura para poder modificá-la com bons resultados. (af. 2 a 4)” (Svatmarama traduzido por Queiroz, 1985, p.53) Não obstante, este é o trabalho também da dança contemporânea. Num afã pela busca de pesquisar o movimento, criar coreografias não, tecnicamente, amarradas a uma técnica específica, mas aceitar o convite para contemplar o que o artista desenvolve e como faz suas ideias corporalmente. É também um movimento interno no próprio artista que aceita o que está em evidência para seu corpo durante seu processo de criação e propõe na cena suas questões existenciais.

¹²³ Dentro de uma vertente mais mitológica dentro do Yoga existe uma curiosa analogia, onde na região onde se encontra a cabeça do indivíduo existe a simbolicamente a Lua, e dentro desta o néctar da vida do indivíduo que vai sendo consumido gota a gota que despençam em direção ao ventre, cujo qual tem dentro de si o Sol, que consome gradativamente esse néctar da vida. Assim ilustra o ganho de maior longevidade daqueles que praticam as invertidas dentro do Yoga, restando o consumo do néctar da vida que se encontra em nossa Lua, pelo nosso próprio Sol interior.

O yoga é tido como uma ramificação dentro de um sistema filosófico complexo e integrado. Na verdade, esses vários ramos da yoga são conexões em grande abrangência desde conduta e comportamento, passando por relações devocionais, para alguns, chegando às práticas físicas. A questão é que as tradições orientais, de um modo geral, não separam o corpo de suas práticas espirituais. Diferentemente, das várias linhas ocidentais oriundas das práticas cristãs, logo, àquelas que ainda herdaram um imaginário inquisitivo e pecaminoso sobre o corpo (recorrente da Idade Média!), prendem-se na conduta pela ordem e contenção do mesmo.

Curioso é observar que com isso podemos notar algumas tendências destas formas de cultos religiosos com relação à expressão artística como: cultos cristãos protestantes que surgiram após a reforma protestante, no geral, se ancoram na organização proposta pela música, logo, um corpo que louva o criador por meio do canto e da música e, por isso, delimitado as posturas impostas pelo instrumento; cultos católicos cristãos resguardam as imagens, forte herança desta tradição iconoclasta, o corpo louva o criador pelo canto, música e imagens; já, para muitos dos caminhos orientais, a integração, entre corpo, canto, dança e imagens é um fato. Na Índia, por exemplo, berço da yoga, muitas das danças são para as divindades, os mantras (canções) devocionais para louvor e aquietar a mente, as imagens representam seres divinos, ou seja, a integração se dá pelas várias manifestações artísticas.

No entanto, em todas elas, é a *palavra* que, organizada em aconselhamentos ou ensinamentos, transmite a cada geração a vivência deste corpo, embora entre o sagrado e o profano, dentro das práticas yóguicas, o corpo se revele não só como integrante, mas também integrado.

Abaixo segue uma lista com os campos que são de cuidado da yoga:

- *rāja yoga, o yoga mental*
- *bhakti yoga, o yoga devocional*
- *karma yoga, o yoga da ação*

- *jñána yoga, o yoga do autoconhecimento*
- *laya yoga, o yoga das paranormalidades*
- *mantra yoga, o yoga do domínio do som e do ultra-som*
- *tantra yoga, o yoga da sensorialidade*
- *suddha rája yoga, uma variedade de rája yoga medieval, pesadamente místico*
- *kundaliní yoga, o yoga do poder*
- *siddha yoga, o yoga do culto à personalidade do guru*
- *kriyá yoga, o yoga que consiste em auto-superação, auto-estudo e auto-entrega*
- *yoga integral, o yoga de integração nas atividades do dia-a-dia*
- *ashtánga yoga, o mesmo que yoga clássico*
- *hatha yoga, o yoga físico*
- *iyengar yoga, uma variedade de hatha yoga*
- *power yoga¹²⁴, uma variedade de iyengar yoga*

Patanjali (200 a.C. até 400 d.C.¹²⁵) escreveu os *Yoga Sutras*, obra que condensa vários aforismos sobre a prática e a filosofia da yoga. Apesar de estudos duvidosos sobre a origem figura deste mestre (se foi uma pessoa ou mais de um), Patanjali é uma referência para qualquer iniciante nesta prática.

A Yoga Clássica é uma escola da filosofia hindu que Patanjali formulou em seu tratado (*Yoga Sutras*) como um sistema baseando-se na escola Samkhya¹²⁶ e no *Bhagavad Gita*¹²⁷ chamando-o de *Raja Yoga*.¹²⁸ Classifica em oito “angas” ou passos definindo-os como a técnica para a prática do yoga, a saber:

¹²⁴ Criado nos EUA com intuito de colocar o yoga em academias e explorá-lo somente como “fitness” ou ginástica corporal.

¹²⁵ Há controvérsias e dúvidas sobre quando exatamente Patanjali tenha vivido. Deduziu-se esta data a partir da dedução do estilo literário (a escrita de aforismos) ser bastante recorrente nesta época.

¹²⁶ Em sânscrito: स ांख्य, transliteração Sāṃkhya, quer dizer “número”, i.e. é um sistema filosófico que se refere a enumeração ou análise de princípios sobre o homem e sua natureza.

¹²⁷ O *Bhagavad Gita* é a “Canção de Deus” ou o texto sagrado hindu como a Bíblia é para os cristãos que relata o diálogo de Krishna (uma das encarnações de Vixnu, o Deus mantenedor do universo. Vishnu, junto à Shiva (o destruidor) e Brahma (o criador), forma a tríade sagrada do hinduísmo) com Arjun, seu discípulo guerreiro. O texto traz ensinamentos filosóficos repleto de conteúdos metafóricos.

1. **Yama**¹²⁹ remete à contenção, à moderação, ao auto-controle por meio de um conjunto de regras ou conduta moral. É composto por cinco regras:
 1. Ahimsa (não-violência – perante si e com seus semelhantes)
 2. Sathya (compromisso com a verdade – lê-se por honestidade)
 3. Asteya (não roubar – enquanto mau hábito até doentio)
 4. Brahmacharya (controle sexual – não sendo uma obsessão)
 5. Aparigraha (não cobiça – cessar a ganância)
2. **Niyama** referem-se às mudanças de hábitos que possibilitam o “controle” (quanto ao auto-conhecimento) do comportamento. São também cinco:
 1. Shaucha (pureza interna e externa – conservar a paz interior)
 2. Santosha (contentamento – satisfação com o agora)
 3. Tapas (austeridade - sinceridade)
 4. Svadyaya (estudo espiritual e prática, por exemplo, recitar Mantras¹³⁰)
 5. Ishvarapranidhana (unidade com Deus ou o Criador)
3. **Asanas**, derivado do radical sânscrito “ās” significa “sentar-se” sem desconforto ou esforço. Traduzido por postura física, estável, com a coluna ereta sustentada por um alinhamento da coluna, pescoço e cabeça. A raja ioga não tem como foco a prática de posturas físicas acrobáticas ou performáticas como outras yogas. A postura nesse ponto é aquela necessária para que o meditador consiga se concentrar no objeto da meditação. A prática traz flexibilidade às articulações e estabilidade muscular.
4. **Pranayama** é a pausa respiratória consciente. Há dois tipos:
 1. Abhyantara ou Pranayama interna (prender o ar dentro do corpo)
 2. Bahya ou Pranayama externa (prender o ar fora do corpo)
5. **Pratyahara** é a abstração dos sentidos ou a retirada dos sentidos dos seus objetos de percepção. Pela prática apropriada de Pratyahara os sentidos são totalmente orquestrados pelo praticante.
6. **Dharana** ou concentração uni-direcionada da mente de forma sustentada em um aspecto do objeto de meditação. A intenção é investigar a verdade por trás do objeto de concentração. Mantendo a distinção do objeto e suas propriedades, daquilo que o circunda, conduz a uma clara e vigorosa consciência do objeto. A meditação ocorre com Dharana e Dhyana juntamente.
7. **Dhyana** ou meditação, estabilização do estado mental. Distanciar a mente dos objetos dos sentidos e de todo ambiente externo levando a “eliminação” dos pensamentos e deixando a mente esvaziar-se de suas preocupações cotidianas para o fluir da consciência interna.
8. **Samadhi** é o estado de consciência tranquila.

Corpo e mente, profano e sagrado, teoria e prática estão integralmente em função para a filosofia do yoga. O que ocorre ao praticante é o domínio progressivo segundo sua disciplina, dedicação e maturidade (física, emocional e espiritual), pois:

¹²⁸ Em sânscrito, transliteração *Rāja Yoga*, "ioga real" ou "união real". O *Bhagavad Gita* faz menção a um conhecimento muito antigo, uma *vidyā* (sabedoria) chamada yoga, transmitido pela linhagem de "*rāja ṛṣi*-, "reis rishi".

¹²⁹ Os *Yamas e Niyamas* caracterizam-se por serem treinamentos de atitudes com relação ao comportamento ético.

¹³⁰ Os Mantras são canções sagradas da cultura indiana que por terem aspectos vibracionais benéficos a mente levam o “cantor” a um estado de relaxamento e quietude interior.

[...] a integração da personalidade pode ser atingida em diferentes níveis, dependendo da capacidade e limitações individuais. As técnicas utilizadas para atingir este fim são os meios; (...) a yoga é o fim e o meio. É tanto um caminho quanto o destino de nossa jornada em busca do auto-conhecimento. (Gharote, 1996, p.39)

Gharote (1996) aponta que “Yamas e Niyamas são formas de treinamento de atitudes através do comprometimento ético com si próprio e, auto-disciplina, respectivamente.” (p.45) Notamos a assiduidade e o respeito durante os ensaios de Mariana Muniz para com seu trabalho e recepção do público. Durante nossas conversas, falamos de vários assuntos entre os quais as questões sociais e políticas sempre saltam aos seus olhos. Sua dança é, portanto, um compromisso dela consigo mesma, mas também com sua plateia: “vamos fazer bem a parte que nos cabe”, diz antes de entrar em cena.

Aquela “energia sutil” tem um valor enquanto parte da matéria prima do trabalho do artista: o corpo. A prática de caráter integral do yoga leva o praticante a perceber e direcionar-se as suas convicções no sentido de auto sondar-se para “ouvir” tais intuições. O imaginário da artista Mariana Muniz é seu próprio corpo. A energia sutil que envolve toda sua presença de palco é um dos focos, diria o principal, de seu trabalho e pesquisa cênica em dança. Ir para além do movimento e levar o público para o lugar do seu, do nosso, do imaginário da peça dançada. É um trabalho de intuição e profundo conhecimento de si.

A intuição é um dos pontos fortes desenvolvidos por esta prática que em conjunto com uma “escuta” do corpo pode levar o praticante a um contato consciente consigo – consequentemente, também com as relações que estabelece com os outros e com o mundo. No caso da dança, tais ligações são estabelecidas entre cena e público, certamente, quanto maior clareza há para o artista em sua movimentação e proposta, melhor e mais fluido será o diálogo com o espectador.

A artista em cena é tomada por uma energia sensível e concentração que dá corpo ao imaginário. Condensado fisicamente em seu corpo, lança ao público sua dança e objetivo: criar ou despertar algum contato consciente conosco. Por acreditar que o mesmo movimento que a move pode também nos afetar e nos mover. Senão um despertar da consciência por meio das sutilezas de sua movimentação em cena e proposição de dança.

2.2.4.1 ORIENTAL OCIDENTE. OCIDENTAL ORIENTE.

Martha Graham (1894-1991), conhecida por sua técnica de dança moderna “contraction and release” (contração/expansão) com base na observação, principalmente, dos movimentos da caixa torácica e tronco durante o processo de respiração, em sua autobiografia relata esta curiosa passagem de sua vida:

[...] When my father was not in consultation with a patient, I would haunt his office, careful not to disturb his work. It was quite a serious place, a great wonder to me as a child, lined with books that provoked my curiosity. It felt different from any room I had ever been in. I remember standing on a great pile of books to reach the height of my father's desk. He showed me a glass slide on which he had placed a drop of water. He held the slide in his hand between his thumb and index finger and said, “Martha, what do you see?” I said, simply enough, “Water.” And he said, “Pure water?” I said, “I think so. Pure water.” I thought my father was acting a bit strange and I did not know what he was getting at. Then, from a high shelf over his desk, he removed a microscope. I squinted one eye closed and brought the other to the heavy black lens. Then I saw the contents of the slide of water and said to my father in horror, “But there are wriggles in it!” He said, “Yes, it is impure. Just remember this all your life, Martha. You must look for the truth.” Look for the truth, whatever that truth may be good, bad, or unsettling.

I have never forgotten the vividness of that moment which has pretended like a star over my life. In a curious way, this was my first dance lesson – a gesture toward the truth. (Graham, 1992, p.19)

A sabedoria do pai de Martha sobre a água nos permite, com relação a esta pesquisa, traçar alguns paralelos sobre a dança. Não se trata de abordar ou estender aqui o que é ou não verdade, pois sabemos o quanto este termo remete a conceitos e discussões mais profundas. Porém, os conselhos de seu pai levaram Graham a posicionar-se diante de seu corpo para uma procura sobre o que para ela era sua “verdadeira dança”. Tal busca liga-se ao que os princípios da yoga, como vistos anteriormente, apontam para um caminho coerente de experiência de vida.

A dança oriental (como são as danças clássicas na Índia, por exemplo) está ligada, muitas vezes, à expressão do ritual religioso, cada movimento do dançarino chega a ser um gesto de reverência sagrada. Alguns dos *mudrás* (sinais com as mãos) têm ligação direta com elementos do universo, são delicados e muitos dedicados aos deuses indianos. Na maioria das vezes há uma história a ser contada por meio dos movimentos dançados e expressivos. É, de fato, uma dramaturgia do corpo que se faz pelas manifestações do sagrado no movimento.

A própria palavra dança, em todas as línguas europeias – *danza, dance, tanz* –, deriva da raiz *tan* que, em sânscrito, significa “tensão”. Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses. (...) A dança do deus Shiva tem por tema a atividade cósmica. (Garaudy, 1980, p.14)

Já para o ocidente, a dança assumiu, definitivamente, seu ápice em ser um entretenimento, um produto que se coloca para, nas horas vagas, as pessoas se deleitarem – como vem sendo desde os balés europeus até os famosos musicais norte-americanos. A dança teatral ocidental não tem ligação direta com uma história sagrada a ser contada. A dramaturgia do corpo é fruto, geralmente: ou pela reprodução dos balés de repertório que tem como foco a narratividade (com ênfase para os contos de fadas), semelhante ocorre com os musicais; ou na dança contemporânea que surge de forma mais ousada e expressiva com enfoque no corpo.

Alguns historiadores da história da dança apontam que certas posições do balé teriam sido inspiradas em figuras de divindades indianas como é a *attitude* (posição do balé), por exemplo, mostrado nas ilustrações abaixo comparando a escultura de Shiva Nataraja (o rei dos dançarinos) com o desenho de um bailarino de balé clássico em *attitude devant*:



Ilustração nº35: Escultura de Shiva-Nataraja; Bailarina em Attitude Devant. Acesso em 06 de setembro de 2015, <http://www.shivanataraj.com.br/shivanataraj/> e <https://www.pinterest.com/helgayari/dance/>

Shiva, o “destruidor ou transformador”, pertence à tríade hindu junto aos deuses *Brahma*, o “criador” e *Vishnu*, o “mantenedor ou preservador”. Na tradição hindu, ele aparece como *Nataraja* (nata = dançarino; raja = rei) e suas primeiras representações se dão no período Neolítico (4000 a.C.). É atribuída a ele a criação da prática do Yoga como um caminho para a transformação (física, mental e emocional). Apesar de representar o eterno movimento do universo, girando a roda de fogo com seu pé direito, aparece sempre com um olhar fixo e meditativo – típico de um iogue – voltado para si. À direita, cuja palma está à mostra, representa um gesto de proteção e bênçãos (*abhaya mudrá*).

Já a ilustração da bailarina de balé clássico exibe o vigor e a superação do corpo que com a técnica a mantém em equilíbrio sobre a base de um pé. Normalmente as posições da cabeça no balé são em *posé* ou posado e com o queixo levemente levantado, o que confere suavidade e leveza ao movimento. O termo *posé* vem do francês pausado, é dito quando os fotógrafos pedem para parar em uma posição, quando forem tirar uma foto, ou “pose” como foi apropriado pelo português do Brasil.

No balé, estas posições da cabeça levemente em diagonal, com o olhar voltado para cima se deram devido ao fato de esta dança ser feita, nas suas origens europeias do reinado de Luis XIV (o Rei Sol), especialmente para seu deleite – que, quando não dançava, prestigiava da plateia dos camarotes laterais superiores (dentro do esquema de palco italiano).¹³¹ Assim, os bailarinos olhavam sempre para o rei como uma forma de reverência, não davam as costas para a plateia e se mantinham sempre com o tronco esticado.

Se no Oriente os movimentos da dança são para reverência dos deuses e, até mesmo, contam histórias dos grandes épicos indianos *Mahabharata* e *Ramayana* ou *Puranas* (livros sagrados da literatura hindu em sânscrito); no ocidente, eles ganham força na dança teatral ocidental e estão no lugar do espetáculo e nas cenas os gestos dançados contam histórias para o deleite dos reis.

Em ambas as apresentações (tanto no oriente quanto no ocidente), a ideia de entretenimento é comum bem como a dramaturgia do corpo que é influenciada pelos fatores externos os quais interferem no movimento. Os fatores internos passam a ganhar força após o início do processo de modernização da dança teatral com *A Tarde de um Fauno* de Nijinsk.

É notável, por exemplo, que a técnica de dança moderna desenvolvida por **Martha Graham** com sua *contração* e *expansão* do movimento é realizada à semelhança das práticas de respiração (*Pranayama*) indicadas pela yoga. A artista realiza uma profunda observação sobre como a respiração causa um impacto direto em seu movimento expandido toda a caixa torácica.

A artista norte-americana que mudou o curso da dança com seus gestos e movimentos expressivos teve grande influência da cultura indiana após viagem às terras orientais. Muito do que hoje a dança contemporânea adquiriu quanto à técnica sobre pesquisa de movimento provém dessa empreitada da geração dos modernos que buscaram um distanciamento das

¹³¹ O palco italiano é aquele também conhecido como caixa preta.

técnicas “puras” oriundas do balé clássico para a abertura da possibilidade de criar movimentos – partindo de estímulos internos. Por vezes até a recusa radical de utilização do clássico, a fim de abrir caminhos para o movimento interior acontecer também externamente como foi o trabalho de Isadora Duncan.

A dramaturgia do corpo, como um filtro de seleção ou negociação para o que da pesquisa de movimento irá compor um trabalho é o que nos atualiza. Ela é responsável por decantar na cena o que é essencial à expressão do artista.

As palavras são o meio de comunicação estruturada de maior penetração no ser humano, mas a sua desatualização é a mais rápida. / O critério de seleção ou poda: separar aquilo que ainda é importante hoje, do que foi apenas a retórica de uma época. / Apenas o criativo que permanece criativo é capaz de transformar nossas vidas. (Queiroz, 1985, p.24)

A dança contemporânea é um terreno fértil que permite esta seleção. A dramaturgia é uma ferramenta de trabalho que auxilia, seleciona e organiza os movimentos, no caso da dança, que o próprio artista, coreógrafo ou dramaturgista escolhe para compor a cena. Não é uma escolha aleatória.

Parafraseando a ioga que propõe os asanas (posturas) visando um bem-estar maior do que apenas realizar posições difíceis e contorcidas (como alguns sugerem); a dramaturgia conduz a “harmonia” do espetáculo. Ela, por estar abrigada no criativo, tem como função transformar o conjunto para, ao final da cena, nos conectar com algo maior do que ali está. Ora polêmicas ora críticas sociais ou ainda questões existenciais, vai para cena o que coerentemente expressa o que o artista quer nos rememorar ou atualizar (no corpo os mitos são atualizados). Aqui, a dança é o pensamento do corpo, como diz Helena Katz.

Hermógenes (ano, p.203) nos relembra da importância da “higiene estética”. Ao sermos acometidos por tudo o que nos acontece, como um filtro, devemos cuidar da saúde de nossa sensibilidade. Se uma dos sentidos da arte é nos fazer “entreter”, “refletir” ou apreciar,

enquanto público; para quem a faz, é buscar no seu fazer um sentido para uma responsabilidade estética do que será exposto. Longe de tolher as possibilidades, mas sim, encontrar um “*o que se quer com isso*” – ou seja, com o processo criativo.

A dramaturgia do corpo na dança contemporânea é esta que, corajosamente, se despoja de ideias pré-concebidas para aventurar-se a procura de uma coerência corporal a fim de apontar um sentido para o espetáculo. Não estamos aqui discutindo sobre o valor estético da obra, o que para uns tem um sentido para outros tem outro, mas inicialmente alertar que qualquer projeto de dança contemporânea tem por premissa a questão “o que me/nos move” ou até o que me afeta a ponto de criar esta dança. É uma proposta de arte, que vai para além da estética, por discutir também a ética, para se deixar (ou não) afetar.

Essa busca por uma coerência e certo “centramento” das próprias questões existenciais é um movimento que o Yoga tem por princípio. Segundo relatos de Mariana Muniz, a artista, em vários momentos, buscou nesta prática, esse caminho mais aprofundado sobre centrar-se ao seu fazer no mundo. Utiliza em sua aulas de eutonia livros da Yoga para melhor explicar e visualizar o movimento.

Após a chegada da Yoga no Brasil, muito pelos trabalhos do Profº Hermógenes, podemos, hoje, por meio de artistas como a Mariana Muniz, traçar um diálogo entre esta prática e a dança contemporânea. Uma vez este estilo de dança utilizando-se de vários caminhos para o trabalho corporal, é muito comum que também tenha agregado as posturas ou *asanas* da yoga em aulas para criadores, intérpretes, bailarinos, artistas da dança no geral. Certamente, o enfoque físico vem também imbuído de promover ao artista um re-encontro com o seu fazer no mundo – aliás, este é um dos focos principais dos fundamentos da filosofia yoga para qualquer pessoa que a pratica.

3. “2 Mundos”: o corpo das palavras

"Mesmo no silêncio e com o silêncio dialogamos."

Carlos Drummond de Andrade¹³²



Ilustração nº36: Foto de Mariana Muniz por Claudio Gimenes. Cena do espetáculo “2 Mundos” da Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro.

Consideramos o acompanhamento do processo de remontagem do espetáculo “2 Mundos” da Cia. Mariana Muniz de Dança e teatro bem como de sua reestrea para a escrita desta pesquisa. A apresentação do espetáculo em questão é parte da abertura da exposição fotográfica *Trajatória(s) Mariana Muniz*, no Centro de Referência da Dança, em São Paulo (Brasil), sobre o caminho da artista ao longo de seus 40 anos de carreira nas artes da cena, entre a dança e o teatro. A exposição é integrada à nona Mostra do Fomento à Dança¹³³ da cidade.

Assim, o presente trabalho, de natureza empírica, tem o estudo de caso como estratégia de pesquisa. Optamos pelo estudo de caso por ser uma abordagem que possibilita a descrição e a reflexão detalhada sobre todo o percurso de remontagem junto à retomada dos

¹³²Carlos Drummond de Andrade (1902-1987, Minas Gerais, Brasil) foi um poeta brasileiro que participou da Semana de Arte Moderna em 1922.

¹³³Programa municipal da cidade de São Paulo criado após uma conquista da mobilização dos artistas da dança pela criação de uma lei municipal, em 2005, que vem colaborando com o desenvolvimento da produção e pesquisa em dança contemporânea. A Mostra do Fomento é uma importante ação de difusão do Programa, que fortalece, a cada edição, um ambiente de aproximação entre diversos fazeres artísticos e a cidade.

elementos que serviram ao percurso criativo da artista para este espetáculo e, consequentemente, seu caminho artístico criativo para uma dramaturgia do corpo.

Os estudos de caso referem-se a uma situação, entidade ou conjunto de entidades que têm um mesmo comportamento ou são do mesmo perfil. Eles têm uma profundidade bem maior que os estudos de campo e uma reduzida amplitude em função do baixo número de elementos de pesquisas. Não se pode generalizar as conclusões dos estudos de caso, pois são particulares. As conclusões de estudos de caso geram hipóteses para pesquisas de fenômenos que envolvam um maior contingente de pesquisa. (Forte, 2004, p. 10)

Neste capítulo, busquei, a princípio, documentar e refletir sobre o material dramático recolhido durante a remontagem; somado ao que ancorou o corpo e inspirou a intérprete-criadora direcionando-a a um processo criativo sobre o universo da cultura surda.

Na sequência, fiz um levantamento pontual das partes grifadas por Mariana do livro *O Grito da Gaivota* de Emmanuelle Laborit, o qual levou a artista a não desistir do projeto – pois ela chegou a pensar nesta possibilidade; – a leitura tornou-se também fundamental para meu olhar sobre o que seria, portanto, um caminho possível para uma dramaturgia do corpo. Neste processo de levantamento de materiais, tudo, desde filmes a livros, aos relatos durante a entrevista que fiz à artista, aos seus rascunhos e esboços, é constelado para desvendar esta rede de conhecimento utilizado com inteligência e sabedoria intuitiva que a moveu criar o espetáculo.

O pesquisador é um farejador destes rastros artísticos, pistas, inacabadas, que deram luz à obra. Buscamos nos materiais e encontramos a LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais), que a inspirou e nos deparamos, por fim, com o modo que é o “como” o feliz arranjo das escolhas foi traduzido para a forma de espetáculo. É o que coloca Salles ao considerar que “as combinações são singulares; (...) Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos” (2004, p.81).

Ao término, após o retorno deste mergulho, na passagem da trajetória de Mariana e longas discussões com a artista durante nossos encontros nos ensaios, além de ter percebido a amplitude do iceberg (pois antes, só se via seu pequeno pico), pude, em conjunto, pensar e dialogar com ela sobre a hipótese do que chamei no Capítulo 1 desta pesquisa de um “corpo-entre”.

O corpo-entre que seria, portanto, fruto da dança contemporânea é aquele que serve como um convite à dança, ao mesmo tempo, está presente no cotidiano; desperto, em um estado acordado para a criação artística, observa ativamente tudo que lhe passa, ao entrar em contato consigo mesmo, com a finalidade de se “abrir” ou dedicar-se à criação cênica traz à tona todas suas vivências. Está entre. É nesta zona porosa que ele dança entre sua natureza empírica e suas aspirações poéticas.

Mariana reflete em suas cenas este corpo-entre que, na verdade, está em trânsito, na passagem, no meio do caminho: no entre. Entre o nosso cotidiano e a cena. Entretanto, que salta para a cena de dança, a fim de nos dizer algo para além do cotidiano. É um corpo imagético, provocativo, intrigante, que não se contenta diante do ir e vir rotineiro. Dinâmico. Pois, no fundo, sente a necessidade de contagiar outros corpos com sua vibração, de chacoalhar as pessoas, questioná-las ou até mesmo convidá-las a entrarem em seus próprios corpos com maior intimidade, isto é, se perceberem, pelo menos por meio do parar para assistir, por alguns minutos uma cena de dança. É um corpo inquieto que se dobra e desdobra em várias outras dobras e se debruça à pergunta: *o que nos move afinal?*

No site da Cia. Mariana Muniz¹³⁴, foram extraídas as informações a seguir sobre a sinopse de “2 Mundos”:

Inspirado pelo diálogo entre a LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais), o silêncio e as intersecções entre movimento e palavra, o novo espetáculo da Cia.

¹³⁴ Fonte: <http://ciamarianamuniz.com.br/trabalhos.html#heading1>, acesso em julho de 2015.

Mariana Muniz de Teatro e Dança pesquisa a comunicação através do corpo/voz, dirigida ao público de ouvintes e não-ouvintes.

As cenas, elaboradas no corpo da bailarina e atriz, comunicam o universo imaginário produzido pela pesquisa da relação entre o silêncio e os sentidos simbólicos das linguagens da dança e do teatro, em diálogo com a LIBRAS, Língua Brasileira de Sinais, segunda língua oficial do país.

No contexto social dos surdos, uma cultura própria e sólida, o gesto corporal é a mais importante maneira de comunicação, transmitir ideias, pensamentos. Criar imagens e apreender sons, onde o silêncio convida a considerar o ato de ler como um modo de ouvir. "Para nós, ter a oportunidade de dialogar com este universo é um privilégio", fala Mariana Muniz sobre a intensa relação com a cultura surda.

Fruto de investigações da criadora e intérprete, Mariana Muniz, em continuidade à pesquisa da Cia. sobre as intersecções entre dança e teatro, a dramaturgia e a concepção cênica se constituem no corpo – movimento, gesto, silêncio; corpo que fala, corpo/voz.

Para a Cia Mariana Muniz, pesquisar uma língua complexa e estruturada como é a LIBRAS, subvertê-la e explorá-la artisticamente em suas possibilidades lexicais e em sua sintaxe, é fazer poesia no espaço e no tempo, buscando algo que sirva como ponte entre o universo de ouvintes e de não ouvintes.

"Pensar as artes cênicas nessa intersecção Dança - Teatro nos permitiu olhar para a potência expressiva do gesto. Podemos nos comunicar tranquilamente através da palavra falada, mas quando diante de uma situação limite, de grande tensão ou emoção, as palavras não bastam e gesticulamos; e, assim nos comunicarmos com mais sinceridade em relação ao que pretendemos expressar", fala Mariana Muniz sobre a obra, que surge do desejo de dialogar, ouvindo gestos e movimentos.

Pallottini (1989) recorda a proposta de Cristopher Russel Reaske (*How to analyze drama, 1966* com tradução da professora Leyla Coury) para análise do espetáculo teatral indicando sua observação minuciosa e descritiva: do cenário e figurino, da iluminação, da música, dos atores, no caso da dança dos bailarinos e/ou intérpretes-criadores, da direção. Como no espetáculo de dança tais elementos também compõem a cena, utilizarei aqui este roteiro, já que para a autora:

Aqui se trata, como se vê, de uma apreciação a ser feita de um espetáculo: a conhecida *crítica do espetáculo*, que pode e deve envolver, também um conhecimento mais ou menos amplo do próprio texto e de suas peculiaridades. Neste tipo de trabalho, muitas vezes as fotos, filmes e gravações ajudam a documentar e transmitir as impressões obtidas. (p.155)

O texto, o qual Pallottini se refere, na citação acima, é à peça teatral escrita por um dramaturgo ou, muitas vezes, por uma criação coletiva. Diferentemente deste, na dança contemporânea o corpo é o texto. No que diz respeito à perspectiva da pesquisa e criação de movimento, há uma ancoragem do corpo em material dramático audiovisual, escrito, imagético, biográfico, etc., recolhido para, justamente, disparar o processo criativo.

Assim, em “2 Mundos”, o resultado final deste texto em dança está no corpo e é o próprio “corpo das palavras”. Conhecer esse “corpo textual” é esmiuçar, para dizer de uma forma bem tangível, os elementos que serviram à sua criação. Os itens intérprete-criadores e direção, para a dança, não inferiorizando os demais, são bastante importantes, porque “Eles dizem respeito ao ator [bailarinos e/ou intérprete-criadores] e sua interpretação, ao diretor e sua criação e visão condutora. Da imaginação e da criação destes dependerá, na sua maior parte, o resultado final.” (Pallottini, 1989, p.156)

Neste espetáculo, não há cenário móvel ou construído para a cena, o que é um desafio para a dança contemporânea, ao sintetizar e focar 50 minutos de cena à apreciação de um só corpo dançando. É preciso ser apresentado em sala de dança (caixa preta) ou palco italiano devido a uma das cenas apresentarem uma projeção de vídeo.

Aliás, a partir da tecnologia pode-se apontar a eficácia da escolha do figurino da bailarina: uma belíssima saia rodada que servirá de tela para a projeção. É, de fato, uma ideia original, mas, além disso, é curiosa a forma do vídeo. São imagens que apresentam o “rastro” do movimento, o entre começar e terminar um gesto da LIBRAS. Algumas imagens são fixadas, porém a maior parte do vídeo está com o foco do que se passa entre o movimento.

Mariana assemelha-se a um abajur e neste espaço de tecido se dá a projeção. Diz Arnaldo Antunes, cantor e compositor brasileiro que “antes de existir a voz existia o silêncio.”, as imagens projetadas executadas pela própria artista dão voz ao silêncio e um

caráter tecnológico a palavra. Isto se dá no sentido de as projeções passarem a ser uma extensão, portanto, uma tecnologia que amplia a habilidade humana do gesto; o qual, neste contexto, ganha expressão linguística comunicada por meio do vídeo. O trabalho com o vídeo acrescenta ao espetáculo outro caminho pelo qual o espectador pode observar os gestos.

Lembrando a fala de Pina Bausch pode tornar visível “também como um pintor ou fotógrafo vê.” (apud Cypriano, 2005, p. 25):

Ao valorizar o diálogo entre as disciplinas, muitas vezes encasteladas em escolas distintas, Bausch ressalta um importante valor em sua formação: a criação, mesmo numa área aparentemente técnica como a dança não deve partir apenas de si mesma, mas precisa buscar outras articulações possíveis e apontar pra uma prática multidisciplinar. (p.25)

Mariana, em “2 Mundos”, utiliza a projeção do vídeo “Imagens”, trabalho realizado por Carlos Avelino na linguagem audiovisual. As imagens projetadas em sua saia são dela mesma fazendo gestos da LIBRAS. São desfocadas, qualidade a qual Avelino enfatizou por se tratar de ser justamente esta a sua proposta artística: registrar o rastro do movimento. O vídeo registra e amplia o olhar do espectador. Captura o “rastro” e enfatiza a ligação entre gesto e movimento; cuja pesquisa foi estendida pela artista nas possibilidades de movimentação que explorou e transformou em espetáculo de dança contemporânea.

Uma rica fonte de pesquisa para o Jung foi relacionar o fato de a psique humana funcionar bem com as imagens. Logo, utilizá-las será, para o psicoterapeuta, o melhor meio para tratá-la. Por isso, os sonhos, os símbolos, as imagens são pilares de sua obra. A imagem não está subordinada à visão. Imaginamos, criamos imagens, mesmo não vendo, logo, não seria primordial ver para imaginar.

A tradição chinesa relaciona boa parte das movimentações do T`ai Chi à imagens metafóricas, concretas e, segundo a exploração artística desta prática por Mariana, até mesmo poéticas. Desde “separar as nuvens com as mãos”, “separar a crina do cavalo”, “agarrar a

cauda do pássaro”, “a agulha no fundo do mar”, “levar o tigre à montanha”, “a cegonha abre as asas”, “mover as mãos como nuvem”, etc. (Despeux, 1981) Segundo Despeux (1981), “Tudo reside no pensamento em lugar da força”, frase que está no Tratado de Zhang Sanfeng, para quem a utilização do pensamento criador é premissa de conduta para o T`ai Chi, bem antes da força muscular. Se assim pensarmos, nos permitimos a um paralelo, pois, os *asanas* ou posturas da Hatha-Yoga também trabalham sob forte conteúdo imagético referenciado pela observação de animais (postura do gato em seis apoios) e elementos da natureza (posição sentada em lótu, por exemplo).

Interessa muito para a dança esse caminho que traça o pensamento junguiano, porque dançar é estabelecer imagens em cadeias, muito parecido com o procedimento de captação de um vídeo. Se decupado, o vídeo será uma coletânea de imagens, semelhante a um *flipbook* que quando levado ao movimento das folhas nos dá a movimentação das imagens desenhadas estrategicamente para gerar uma sequência de movimentos.

A trilha sonora foi criada especialmente para o espetáculo¹³⁵. Em uma das cenas, sons de engrenagem e máquinas como ruídos do contexto urbano ganham força nos gestos de Mariana. De sons clássicos à batida típica das danças regionais brasileiras, o que traz correspondência direta com a origem pernambucana (Pernambuco, estado brasileiro) da artista e suas memórias de aprendizado das danças regionais. No geral, a trilha sonora em “2 Mundos” está ligada a trajetória de Mariana com suas pesquisas no contexto urbano (nas ruas da grande São Paulo) e na cultura popular brasileira, como o fez em “Parangolé” sobre a obra do artista plástico Hélio Oiticica.

Após sua vivência na Escola Hellen Keller¹³⁶, Mariana diz-me que os surdos até chegaram a pensar que ela fazia parte da turma (risos da artista). Sua atuação traz para a cena

¹³⁵ A trilha sonora do espetáculo foi elaborada para caixas acústicas especiais que possibilitam aos surdos ouvirem as canções por meio da vibração do som.

¹³⁶ **Escola** Municipal de Educação de Deficientes Auditivos, em São Paulo.

movimentos em LIBRAS precisos e desenhados. É uma pesquisa em busca de transpor a língua para além de sua utilização diária – para o campo da exploração de sua potencialidade comunicativa, ao nível poético dentro da linguagem da dança.

Longe de ser uma tradução ou representação de diálogos e palavras em língua gestual, são gestos refinados ao gosto da dança bem como movimentos sofisticados e trabalhados, artisticamente. Para Grotowski (2011, p. 148) “As mãos são, em certo sentido, um substituto da voz. Elas são usadas para acentuar o objetivo do corpo, o impulso motriz que vem da coluna vertebral. Assim, o exercício deve *começar* no corpo, na coluna vertebral e no tronco esse processo de ser visível.”

Em dança, “a forma é a própria essência do conteúdo” (Salles, 2004) e as palavras ganham volume, cor, tamanho, cheiro, gestos. Os gestos, no corpo, ganham roupagem e dançam na procura por abstrações da linguagem do silêncio. Nesta expansão, a metamorfose leva ao sentido metafórico de forte potencialidade estética e poética, além de ética, da língua de sinais.

O espetáculo é dirigido por Claudio Gimenez, companheiro e parceiro de Mariana, quem também fotografou as cenas. O recorte de seu olhar diretor nos convida a entrar no silêncio e ouvir a voz do gesto junto aos sons das palavras e aos ruídos feitos pela artista. Em alguns momentos, ela emite sons semelhantes aos surdos, pois é sabido que “a deficiência na audição e na fala não estão necessariamente ligadas, muitos dos mudos não exercitaram a voz, e por esse motivo têm a perda da emissão de sons.” (Nyldo Moreira, crítica do espetáculo em anexo).

Para um aprofundamento reflexivo sobre “2 Mundos”, se fez necessário propor uma análise do procedimento para percorrer o caminho da remontagem junto à artista. Vale levantar uma breve discussão sobre os termos criar e recriar. Após a reflexão sobre a questão, percebi que meu questionamento era para o caminho da artista em face à dramaturgia. Como

Mariana faz o levantamento do material dramaturgico? Qual é o seu procedimento nos ensaios? Que técnicas ancora seu corpo para o diálogo com a dramaturgia corporal?

Acompanhar, assim, a remontagem acabou sendo um processo de revisitar sua criação e processo dramaturgico, recordar e vivê-lo novamente. Logo, foi possível resgatar o material que a artista utilizou para a criação do espetáculo bem como foi organizado dramaturgicamente. O processo de negociação dramaturgica entra em questão novamente, porque mesmo sendo uma remontagem, há a necessidade de retomada àquele estado de corpo inicial que criou pela primeira vez ao compor a peça. A habilidade de acessar tal estado dá-se, então, pelos vários ensaios e treinos corporais da artista.

É um corpo entre trabalhos, pois neste mesmo processo Mariana cria outro trabalho, o “D’Existir”. Nesse curto espaço de tempo, o corpo “brinca” de um lugar cênico para o outro. Tal jogo é, na verdade, um estado de consciência corporal acordada e hábil, pronta, para acessar suas memórias criativas. Movimento que foi estimulado, inclusive, pela exposição *Trajetória(s)*, a qual demandou à artista uma viagem de si mesma dentro de sua própria trajetória. Há uma via de acesso teatral na dança de Mariana. É uma flexibilidade corporal, que na fonte da dança-teatro, se despe de concepções anteriores; embora delas, concomitantemente, sirva-se e dispõe-se, quando em vista o processo criador para algo novo.

Logo, remontar o trabalho, dentro deste olhar, significa para a artista recriá-lo em seu corpo. Não seria somente um caminho de lembrar sinais apreendidos e reproduzi-los, porque há um estado de corpo que precisa ser revisitado para a remontagem. Remontar também não é o mesmo que recriar. O processo de recriação é até colocado em voga pela artista, pois aconteceria após a remontagem. Primeiro, ela revisita àquele estado inicial que criou o trabalho, para depois propor novas saídas, estratégias, improvisos e/ou até outras cenas. Desta forma, remontar é reviver um estado corporal de antes, o qual, agora, pode ser lembrado pela memória e consciência corporal, para depois, talvez, recriá-lo.

imagens

o corpo em movimento:
os sinais e o silêncio



Ilustração nº37: 4 imagens o corpo em movimento: os sinais e o silêncio. Camargo, 2011, p.9.

3.1 LIBRAS¹³⁷: IMAGENS DO PENSAMENTO

*Palavras são imagens silentes
São corpos que não se calam*

(Camargo, 2011, p.1)

Uma palavra escrita tem cara de palavra, como um palhaço tem cara de palhaço, como a minha mãe tem cara de minha mãe, a minha irmã a cara da minha irmã! Posso reconhecer a cara de uma palavra! E desenhá-la no espaço! E escrevê-la! E dizê-la. E ser bilíngue.”

(Laborit, 2000, p.164)

Durante os anos acadêmicos tive a oportunidade de integrar a equipe da REDE SACI que existe desde 1999. Pesquisamos em Gil (2005) que a Rede SACI¹³⁸ – Solidariedade, Apoio, Comunicação e Informação – é um projeto do Programa USP Legal¹³⁹ atuante como facilitadora da comunicação e da difusão de informações sobre deficiência, visando a estimular a inclusão social e digital, a melhoria da qualidade de vida bem como o exercício da cidadania das pessoas com deficiência.

Grande contributo para minha formação e consciência sobre a cultura dos surdos, a Rede SACI foi meu primeiro contato mais próximo com a LIBRAS – Língua Brasileira de

¹³⁷ Em Portugal, é conhecida por LGP – Língua Gestual Portuguesa e se configura como uma língua à parte, pois possui uma estrutura própria. Por isso, não se trata da simples gesticulação ou mímica do português falado e escrito.

¹³⁸ O nome da rede refere-se à lendária personagem do folclore brasileiro o “Saci-pererê”. A lenda tem origem entre tribos indígenas do Sul do Brasil. O Saci é um negrinho que faz inúmeras travessuras possui apenas uma perna, usa um gorro vermelho e sempre está com um cachimbo na boca. Maiores informações sobre a Rede SACI acesse o site www.saci.org.br.

¹³⁹ Sobre a questão da deficiência, a USP (Universidade de São Paulo/Brasil) não se furta a essa realidade. Em outubro de 2001, foi criada, por meio da Portaria GR 3304, uma Comissão Permanente com a missão de elaborar políticas internas para inserção das pessoas com deficiência no ambiente universitário. Esta iniciativa, chamada de USP Legal, ganhou recentemente o estatuto de um programa regular sob a responsabilidade da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, por meio da Resolução 5971/2011, com a determinação de articular ações conjuntas das diferentes áreas da Universidade (graduação, pós-graduação, pesquisa, cultura e extensão) para assegurar a plena inclusão de alunos e servidores com deficiência. O programa atua com uma abordagem sociotécnica para desmontar os processos excludentes dentro da Universidade, removendo barreiras atitudinais, arquitetônicas, pedagógicas e de comunicação, colocando-se como um repositório das experiências de inclusão e ponto de referência para as unidades, órgãos e comunidade da USP. O Programa USP Legal realiza também parcerias externas, constituindo canais de comunicação para difusão de informações sobre o tema. Com isso, o programa estimula a inclusão social, a melhoria da qualidade de vida e o exercício da cidadania das pessoas com deficiência, sendo um espaço de reflexão e interação entre a Universidade e a sociedade. Acesso em 23 de outubro de 2015, <http://prceu.usp.br/nucleodosdireitos/usplegal/institucional/>.

Sinais – e como aprendi o alfabeto¹⁴⁰, junto a breve noção sobre os sinais mais usuais de seu cotidiano.

A professora e coordenadora do projeto Ana Barbosa (em 2008) sempre muito insistente nos dizia o quanto é delicado dizer termos como deficientes, pessoa portadora de deficiência e até mesmo somente o termo deficiência. Amplia nossa discussão ressaltando o fato de que todos nós temos nossas necessidades especiais e de que, dependendo do ponto de vista adotado, são *déficits*.

Ademais:

A ICIDH¹⁴¹ propõe uma classificação da conceituação de deficiência que pode ser aplicada a vários aspectos da saúde e da doença, sendo um referencial unificado para a área. Estabelece, com objetividade, abrangência e hierarquia de intensidades, uma escala de deficiências com níveis de dependência, limitação e seus respectivos códigos, propondo que sejam utilizados com a CID¹⁴² pelos serviços de medicina, reabilitação e segurança social. Por essa classificação são conceituadas: *Deficiência, Incapacidade e Desvantagem*. (Amirallanet al. 2000, fevereiro)¹⁴³

Conforme defende Gil (2005), se nos referimos às pessoas com deficiência considerando a deficiência como uma característica como outra qualquer e considerar que as dificuldades que enfrentadas por elas são o resultado de um ambiente despreparado para recebê-las, certamente, já adotaremos outra postura. Por exemplo, a fundamental presença de um intérprete de LIBRAS em uma conferência, afinal, sendo esta uma língua; se o conferencista falasse em russo e seus espectadores fossem brasileiros, sem o auxílio de um tradutor simultâneo ninguém o entenderia.

Não pretendo aqui desenvolver a temática da inclusão, porque considero o grau de complexidade e aprofundamento que tal discussão provoca. No entanto, concordo com Gil (2005) que “Um modelo de pensamento é uma espécie de filtro através do qual o mundo pode

¹⁴⁰ Consulte anexos.

¹⁴¹ *International Classification of Impairments, Disabilities and Handicaps*. (Classificação internacional de funcionalidade, incapacidade e saúde da Organização Mundial da Saúde – OMS).

¹⁴² Código Internacional de Doenças.

¹⁴³ Em anexo, tabela completa com as definições para cada classificação.

ser interpretado.” Uma mudança de paradigma, sem dúvidas, envolve aspectos econômicos, sociais e psicológicos e investir em um modelo de educação inclusiva, já é uma iniciativa de abandono de preconceitos ou estereótipos em relação às pessoas com deficiência.

No Brasil, a definição médica para pessoa com deficiência auditiva é a “perda parcial ou total das possibilidades auditivas sonoras, variando em graus e níveis, desde uma perda leve até a perda total da audição” (Gil, 2005, p.29) É natural tratar o “outro” como diferente, devido até certo receio do desconhecido, como atitude de defesa que herdamos do tempo das cavernas. Porém, se conscientes que esse pré-conceito gera preconceitos podemos perceber que o outro possui “(...) uma sensibilidade real, potencialidades emocionais e pessoais independentemente dos seus defeitos (intelectuais)” (Sacks, 2008)

Logo, a classificação é restrita aos fins organizacionais da área médica e não é suposto que se estenda socialmente como uma espécie de “catalogação” de pessoas. A leitura de Oliver Sacks também inspirou e encorajou Mariana Muniz em sua jornada para a criação de “2 Mundos”, que teve uma plateia de espectadores não ouvintes, na estreia. O neurologista em seu livro *O Homem que Confundiu sua mulher com um Chapéu* relata histórias verídicas de suas experiências clínicas com pessoas, no geral, com deficiência mental.

Podemos traçar um paralelo em relação à cultura surda, a partir dos apontamentos de Sacks (2008), em *O Mundo dos Simples* (um dos casos sobre deficiência mental relatados em seu livro):

Se vamos escolher um termo único para caracterizar este mundo terá de ser o termo “concreto” – o seu mundo é vivido, intenso, detalhado e, ao mesmo tempo, simples, precisamente porque é concreto: nem complicado, nem unificado pela abstracção. (p. 212)

Este é, também, o universo do mundo do silêncio e a concretude da língua gestual que inspiram a artista Mariana Muniz.

Em “2 Mundos”, reaproximei-me, novamente da LIBRAS e pude acompanhar o processo de remontagem do espetáculo junto aos ensaios com a bailarina. A cada encontro, fui escrevendo um diário de bordo com apontamentos sobre o processo de criação do espetáculo, resultado de perguntas que fiz à artista e de uma entrevista¹⁴⁴ que muito colaborou para informações importantes. Mariana pode contribuir diretamente reportando os caminhos de seu processo criador, concomitantemente, já aproveitando este exercício para revisitá-lo e repensar sua remontagem.

O diário de bordo gerou como fruto esta descrição e documentação com enfoque no processo de remontagem do espetáculo. Como consta no site da companhia¹⁴⁵ é um projeto de Dança-Teatro inspirado no universo da cultura surda. Concebido e realizado pela criadora e intérprete Mariana Muniz, com direção de Cláudio Gimenez e sob a supervisão geral do diretor Eduardo Tolentino de Araújo. Inspirado pelo diálogo entre a LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais), o silêncio e as intersecções entre movimento e palavra. É um solo da companhia o qual pesquisa a comunicação através do corpo/voz, dirigida ao público de ouvintes e não-ouvintes.

A personagem Sócrates, em *A alma e a Dança* de Valéry (2005, p.17), se refere à observação atenta que faz sobre a harmonia perfeita de uma dançarina a qual “tem os ouvidos maravilhosamente ligado aos tornozelos”, visto que para os gregos a música e a dança não estavam dissociadas. A harmonia das dançarinas gregas se dava por uma dança em consonância com a música. Reflito adicionando que esta experiência se passa aos surdos que vivenciam a dança pelo visual e sentem-na na pele, a partir da vibração do som, quando há música.

¹⁴⁴ Segue no *Apêndice A* a entrevista com a artista Mariana Muniz.

¹⁴⁵ Acesso em <http://i56162.wix.com/ciamarianamuniz#!2-mundos/csvf>, 24 de outubro de 2015.

A partir de Valéry, lembro-me dos relatos de Mariana sobre sua experiência singular ao se apresentar tendo os surdos como espectadores. Eles vivenciam a dança pelo visual e sentem pelo tato a partir da vibração do som¹⁴⁶. Tem os olhos e a pele “maravilhosamente ligados ao movimento”, parafraseando Sócrates: seja das ondas acústicas seja do corpo da bailarina no palco.

As cenas, elaboradas no corpo da bailarina e atriz, comunicam o universo imaginário produzido pela pesquisa da relação entre o silêncio e os sentidos simbólicos da dança-teatro, enquanto linguagem do corpo em movimento e expressão, em diálogo com a LIBRAS.

No contexto social dos surdos, uma cultura própria e sólida, o gesto corporal é a mais importante maneira de comunicação ao transmitir suas ideias e pensamentos. Criar imagens e apreender sons é um convite do silêncio para a escuta como todo o corpo (como diz Laborit). “Para nós, ter a oportunidade de dialogar com este universo é um privilégio”, segundo a bailarina e atriz Mariana Muniz sobre a intensa relação com a cultura surda.

“2 Mundos” é fruto de investigações da criadora e intérprete em continuidade à pesquisa da Cia. sobre as intersecções entre dança e teatro, onde a dramaturgia e a concepção cênica se constituem no corpo – movimento, gesto, silêncio; corpo que fala, corpo/voz. Para a artista, pesquisar uma língua complexa e estruturada como é a LIBRAS, subvertê-la e explorá-la artisticamente em suas possibilidades lexicais e em sua sintaxe, é fazer poesia no espaço e no tempo, buscando algo que sirva como ponte entre o universo de ouvintes e de não ouvintes.

“Pensar as artes cênicas nessa intersecção dança-teatro nos permitiu olhar para a potência expressiva do gesto. Podemos nos comunicar tranquilamente através da palavra falada, mas quando diante de uma situação limite, de grande tensão ou emoção, as palavras

¹⁴⁶ A palavra *Som* “(...) vem do latim *sonus* e significa a vibração de um corpo percebida pelos ouvidos, ou energia sob a forma de vibrações que ao, atingirem os tímpanos, se transformam em impulsos elétricos graças aos nervos auditivos. (...) *Som é tudo que impressiona o órgão auditivo, como resultado do choque de dois corpos que produzem a vibração do ar.*” (Artaxo, Monteiro, 2008, p.15)

não bastam e gesticulamos; e, assim nos comunicarmos com mais sinceridade em relação ao que pretendemos expressar", nas palavras de Muniz.

Mariana contou com um primeiro encantamento com a LIBRAS quando fez um trabalho em teatro físico com o *Grupo Quase 9*. Curioso é que tal grupo utilizava a LIBRAS para desenvolver parte de seus exercícios cênicos com a intenção de deixar as mãos “mais inteligentes” e ágeis, segundo a artista. Em *Nucleares*, espetáculo que criou em 2012, ela já iniciara um trabalho de sensibilização com as mãos buscando como a concretude da LIBRAS pode contribuir para a criação em dança. Explorou possibilidades do corpo ser texto e poder “voar” para outros movimentos que não fossem tradução de palavras.

Seus questionamentos sobre o silêncio levaram-na à percepção que para o surdo não há silêncio; este é, portanto, uma construção real para os ouvintes. O silêncio para os surdos é os turbulentos ruídos cotidianos dos ouvintes. Há, então, uma identificação com o lugar da criação onde a artista deixa sua zona de conforto enquanto ouvinte para entrar no “e se” fosse surda. Esse lugar do “e se” para a artista não está relacionado à ideia de representação, mas sim ao momento da concepção das ideias para criar e gerar o processo criativo. Ela não busca representar alguém surda muito menos ser uma personagem como tal, mas adentrar neste silêncio para daí criar o novo e se deparar com os movimentos desconhecidos. Como o poeta Carlos Drummond de Andrade nos recorda em seu poema *Procura da Poesia*, “Penetra surdamente no reino das palavras / Lá estão os poemas que esperam ser escritos”.

Para ela, este reino da criação é um ato de “sofrimento bom” ou um “sentir-mergulhar” neste espaço que lhe permite extrair o novo, ousado e inusitado. O movimento é só a ponta do iceberg. “2 Mundos” é um espetáculo que coloca em questão outras dimensões do movimento, passa pela concretude da palavra e, como a poesia, penetra com neutralidade no reino silencioso da LIBRAS.

Após acessar este lugar da criação e sair de sua zona de conforto, uma relação de confiança é travada. Nela, Mariana pode vislumbrar, então, onde está o que almeja comunicar ou não. Estruturar suas âncoras para, posteriormente, arquitetar o espetáculo. A provocação que sempre lhe vem de como a plateia irá ver a criação, a move para seu fazer artístico. O espectador a instiga, mas não se transforma em um entrave para sua criação.

Das imagens silenciosas, a obra de Laborit (2000) concebe fonte inspiradora e ganha voz no corpo e dança da artista. A escritora decidiu, apesar de muitos desacreditarem, investir na escrita de sua própria experiência, transmitir o conhecimento por meio de um livro escrito por uma surda. As mesmas mãos que gesticulam traduzem em palavras escritas a riqueza e importância da língua gestual.

Vejo como poderia ouvir.

Os meus olhos são os meus ouvidos.

Tanto escrevo como falo por gestos.

As minhas mãos são bilíngues.

Ofereço-voz a minha diferença.

O meu coração não está surdo a nada neste mundo duplo.

Custa-me muito deixar-vos.

(Laborit, 2000, 2007)

3.1.1 SOM, GESTO, PALAVRA.

*Oãmy vy ma,
o yuára py mba`ekuaá gui
o kuaara-ra-ra vy ma
ayvu rapyta rã i oikuaá ojeupe
O yuára py mba`ekuaá gui
o kuaa-ra-ra vy ma
ayvu rapyta oguero-jera
oguero-yudrá Ñande Ru.
Yvy oiko eỹ re
pytũ yma mbyte re
mba`e jekuaá eỹ re
ayvu rapyta rã i oguero-jera,
oguero-yuára Namandu Ru Ete tenondé gua.*

*Havendo-se erguido
da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora,
pariu a essência da palavra-alma
que viria a expressar-se: humano;
da sabedoria contida em sua própria divindade
e em virtude de sua sabedoria criadora,
criou nosso Pai o fundamento da linhagem-
linguagem humana
e fez que se pronunciasse como parte de sua
própria divindade.
Antes de existir a terra, em meio à Noite
Primeira,
antes de ter-se conhecimento das coisas,
criou o fundamento da linhagem-linguagem
humana
que viria tornar-se alma-palavra
E fez o Grande Espírito que se formara parte e Todo*

(Jecupé, 2001, p.42)

A tradição dos índios brasileiros da família Guaraní entende que a palavra *Ayvu rapyta* significa “Os fundamentos da linguagem humana”, como traduziu Tupã Kuchuvi¹⁴⁷.

Segundo esta cultura, “A palavra *ayvu* expressa o espírito como som vivo, sopro-luz primeiro, aquilo que é eterno em cada indivíduo e que vivifica o corpo e manifesta-se no reino humano sob a pele da palavra, pelo sopro que a preenche.” (Jecupé, 2001, p. 55).

¹⁴⁷ León Cadogan, no início do século XX, estudioso de mitos e lendas, para ouvi-las e registrá-las aceitou tornar-se Guaraní recebendo o nome de Tupã Kuchuvi. (JECUPÉ, 2001)

Kaka Werá¹⁴⁸, em seu livro *Tupã Tenondé* (A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani), nos conta que para o pensamento de seu povo ser e linguagem, alma e palavra são uma coisa só. Para os primeiros habitantes do território brasileiro, o espírito-sopro ou vida-luz, desdobrou-se em três (coincidentemente ao que já encontramos na breve pesquisa e afirmações de Rudolf Steiner em sua ciência antropológica, aliás, nos remete à sincronicidade¹⁴⁹): *ayvu* (“espírito”), *ñe`eng* (“alma”) e *tu* (“som-matéria, corpo”). Portanto:

O ser humano é percebido como “alma-palavra” – é o que se expressa mediante a linguagem e por meio do pensamento. Ser e som têm o mesmo sentido. Para essa percepção é necessário ampliar o nosso conceito de som para além da vibração sonora, percebê-lo como corpo-vida, princípio dinâmico da luz cuja forma denominamos “consciência”. (Jecupé, 2001, p.56)

A imagem do pensamento ganha corpo com as mãos e expressões faciais. É, portanto, concretizada e organizada pela língua de sinais com a finalidade da expressão do *ayvu rapyta*. A “alma-palavra” são corpos que falam. Embora as palavras sejam imagens silentes, ganham voz e atributos da estrutura linguística bem como eixo fonológico, morfológico, sintático e semântico. Os gestos são pele e osso, o corpo das palavras na língua gestual.

Os linguistas estruturalistas, herdeiros das ideias de Saussure¹⁵⁰, consideram que uma língua se define como “um sistema de signos” organizados e partilhados pelas pessoas para a comunicação dentro de uma dada comunidade. É para o linguista parte fundamental da

¹⁴⁸ Kaká Werá Jecupé recebeu os ensinamentos, em 1989, de Tiramái Werá, antigo pajé da aldeia de Ubatuba, São Paulo. Para ele, representante legítimo da família dos Werá, os últimos mensageiros, uma das inúmeras qualidades desta narrativa é que ela nos fala da formação do Universo, da Terra, da Natureza e do Homem como uma teia interdependente que mostra que a existência de um é desdobramento da existência do outro e evidencia similaridades com as teorias científicas modernas e também com valores de outras tradições, com a budista, a taoísta e a do xamanismo indígena norte-americano.

¹⁴⁹ O fenômeno da “sincronicidade” foi primeiro desenvolvido por Albert Einstein no campo da física e sua Teoria da Relatividade. Posteriormente foi cunhado por Carl Gustav Jung na área da psicologia. É definido pela coincidência significativa entre eventos psíquicos e físicos. Joseph Campbell muito perseguiu e explorou este conceito em suas refinadas pesquisas sobre a mitologia de diversos povos.

¹⁵⁰ Ferdinand Saussure (1857-1913) foi um linguista e filósofo suíço que elaborou teorias sobre Linguística, seus conceitos também influenciaram as áreas de teoria literária e o desenvolvimento do estruturalismo, no século XX.

linguagem – verbal (oral e escrita) ou não verbal (e.g. sinais de trânsito). A linguagem, por sua vez, é “heteróclita e multifacetada”, ao mesmo tempo física, psicológica e psíquica; individual e social. (Petter apud Fiorin, 2003, p.14).

Em 1959, Karl Von Frisch, um zoólogo alemão, revela que abelha-obreira comunica à colmeia quando encontra uma fonte de alimento através de dois tipos de dança: uma circular e outra em forma de oito. Benveniste (1976; Petter apud Fiorin, 2003, p.17) nos diz que esta “linguagem animal” é, na verdade, um código de sinais, visto que não é pressuposto o diálogo entre as abelhas, porém apenas a transmissão unilateral de um conteúdo fixo.

Os signos linguísticos, segundo o ponto de vista saussuriano, é a relação entre um significante e um significado, não entre uma palavra e um objeto. O significante corresponde à imagem acústica (não é o som material, mas a impressão psíquica dos sons, perceptível quando pensamos em uma palavra e não a falamos); o significado é o conceito, o sentido do signo. Para Fiorin (2003) “Poder-se-ia dizer que o significante é o veículo do significado, que é o que se entende quando se usa o signo, é sua parte inteligível.” (p.58)

A LIBRAS está dentro da modalidade espacial-visual. Com gramática própria e independente da língua oral tem os olhos como canal receptor e as mãos como o canal emissor. Os gestos são realizados a partir de parâmetros, portanto, são milhares conforme a configuração da mão, ponto de articulação, direcionalidade, movimento e expressão facial e corporal.

Os surdos conhecem o mundo pela visão e desenvolvem um código visual com o qual associam significado e significante, a partir das informações visuais que extraem do meio. Criam sua própria cultura em que constitui produções com seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar o mundo. (...) porque a língua é parte de nós mesmos. (Agria, apud Camargo, 2011, p.7)

A arbitrariedade linguística também ocorre na língua gestual, apesar de sua concretude, os gestos são construídos segundo fatores culturais e próprios de cada comunidade com seus jeitos e trejeitos.

No entanto, curiosamente Laborit¹⁵¹ (2000) recorda quando foi levada pelos pais até Washington (NY, EUA) à Universidade Gallaudet. Com a finalidade de conhecer a vida dos surdos americanos, a viagem lhe trouxe a oportunidade de ver na ASL (American Sign Language) e na LSF (Langue des Signes Française) uma *ginástica fascinante*, segundo ela.

Quando dois surdos estrangeiros se encontram, por meio de um código básico internacional, facilmente podem se entender. Qualquer língua estrangeira exige adaptações, não seria diferente com a gestual. Assim, ela nos conta que não compreendia a palavra *Home*, mas assim que lhe fizeram o gesto de casa, em forma de telhado, entendeu de imediato. De um modo geral, a humanidade partilha de fontes comuns, “casa” tem por finalidade abrigar, logo, o corpo instintivamente, na ausência da fala, encontra seus caminhos para se comunicar.

Conforme Laborit, as imagens sempre muito enfatizadas em seus relatos foram aos poucos povoando seu imaginário referencial das coisas no mundo. Seus pensamentos, “palavras por detrás das palavras” (a linguagem simbólica segundo Campbell, 2010, p.85), são imagens projetadas nos gestos. Por exemplo, “O nome gestual de Maria diz-se juntando as mãos sobre o peito.” (Laborit, 2000, p.74)

Segundo Camargo¹⁵² (2011), as mãos são os verdadeiros instrumentos para suas gestualidades ao “forjar infinitas imagens”. A língua de sinais faz do corpo – trono, braço,

¹⁵¹ A francesa Emmanuelle Laborit é surda profunda e chega do berço ao Prêmio Molière de atriz revelação nos palcos do teatro francês, em 1993. Escritora da autobiografia *O Grito da Gaivota* obra que profundamente inspirou o processo criador de “2 Mundos” pela artista da dança Mariana Muniz.

¹⁵² Carlos Avelino de Arruda Camargo foi parceiro de Mariana Muniz em “2 Mundos” contribuindo com seu trabalho *Imagens das Palavras*, livro-objeto, com a participação da artista nos ensaios fotográficos sobre a LIBRAS. Este projeto foi contemplado pelo *Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo* com intuito de ser distribuído em instituições de ensino voltadas para a educação dos Surdos; de ensino superior em artes plásticas; galerias de arte; artistas e interessados neste tema.

mãos e face – suporte para sua expressão onde Mariana encontra fértil aproximação para a sua exploração estética.

Enquanto as ideias que constituem o pensamento são abstratas, para se comunicar é preciso de um texto, constituído de materialidades, ou significantes, devidamente articulados que carregam as ideias de uma fonte para seus respectivos alvos; as materialidades apresentam-se como um jogo de gestos, que Flússer nomeou de “*acordamento*” porque, como dissemos anteriormente, os gestos que se jogam são os capacitados de expressão e assim o são por acordo, por convenção que os tornam símbolos, garantindo as três funções de um texto: a comunicativa, a geradora de sentido e a mnemônica¹⁵³. (José apud Camargo, 2011, p.3)

3.1.2 CRIANDO DRAMATURGIAS: *GOSTOSO DEMAIS E SINAL FECHADO*.

A linguagem criativa dos movimentos expressa o “indizível”, mas, nem por isso, as relações do gesto e da palavra são irreconciliáveis. Ao contrário, uma linguagem pode enriquecer e completar a outra. É necessário conhecer a natureza e a capacidade específica de comunicação de cada linguagem para integrá-la com eficiência. (Robatto, 1994, p.150)

Como a literatura explora as infinitas articulações e engendramentos linguísticos, Mariana Muniz, em “2 Mundos”, busca na dança, enquanto linguagem corporal, um “veículo” para explorar, pelas vias desta arte, a língua gestual. É neste empenho que procura desenvolver as relações metafóricas da canção *Gostoso Demais e Sinal Fechado*, ao transportá-las para a língua de sinais que se faz “meio de expressão”.

Klee (1990 apud Salles, 2004, p.104) “nos leva além da percepção e diz que na arte mais importante do que ver é tornar visível”, portanto a LIBRAS, neste contexto, passa a ser um recurso criativo e expressivo que torna visível a voz da artista emitida pelos gestos. Como

¹⁵³ Técnica para desenvolver a memória e memorizar coisas. Utiliza exercícios e ensina artifícios, como associação de ideias ou fatos difíceis de reter a outros mais simples ou mais familiares, combinações e arranjos de elementos, números etc. Por exemplo, memorizar os meses do ano para saber qual termina com 30 ou 31 dias a partir da contagem pelo punho.

carregam plasticidade própria, porque são feitos de matéria corpórea, tornam-se para a artista um rico material destinado à pesquisa de movimento. Como o jogo de cores, nas mãos de um pintor, ou de luzes nas de um iluminador, os gestos são transformados, pois se tornam uma ferramenta que, ao final, carregará todo o “espírito de época” ou *Zeitgeist*¹⁵⁴ de uma geração.

O desafio da artista é, justamente, ir para além de um processo de tradução de palavras orais-auditivas para gestos. Porém, como o poeta faz com sua poesia, extrapolar para o refinamento poético é conferir esta qualidade e tratamento ao movimento dançado. A comunicação efetiva das metáforas diante da compreensão dos expectadores surdos indicou quão rica é esta relação entre os dois mundos: o do silêncio e o do ruído.

Ainda em Camargo (2011):

[...] pensar a tradução como o processo de uma transcrição poética, explorando os valores estéticos de uma língua que se projeta materialmente no espaço, por meio de uma epigrafe que, em seus sentidos, procura explorar, igualmente, as muitas dimensões das *Imagens* e das *Palavras*. (p.8)

Gostoso Demais é uma canção da música popular brasileira escrita por Dominginhos, instrumentista, cantor e compositor brasileiro. Enquanto exímio sanfoneiro teve mestres com grandes nomes como Luiz Gonzaga e Orlando Silveira. Além disso, em sua formação musical, teve influências de baião, bossa nova, choro, forró, xote e jazz.

Em *Gostoso Demais*, Mariana assume o papel da personagem. Ao tirar a camiseta, entra no campo subjetivo de uma “persona” que se despe ao público. O despir-se, aqui, é quando a personagem revela à plateia sua intimidade – ou o eu-lírico se revela. Ela convida a plateia a dançar e, em seguida, por meio da canção traduzida para a LIBRAS, revela os

¹⁵⁴ É um termo alemão cuja tradução significa *espírito da época*, *espírito do tempo* ou *sinal dos tempos*. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. Aparece com Johann Gottfried Herder e outros românticos alemães, mas, em 1769, Herder escreveu uma crítica ao trabalho *Geius seculi* do filólogo Christian Adolph Klotz e adotou como tradução de *Genius*, do latim *Genius* = “espírito guardião”, e *Seculi* = “do século”. Acesso em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist>. Disponível em: 06 de novembro de 2015. Logo, traduzimos por “espírito de época” que passou a ser um termo muito utilizado em estudos de crítica e teoria literária para se referir as características de uma obra, sendo também utilizado para obras oriundas de outras linguagens como das visuais, teatrais ou da dança.

sentimentos da personagem. A música de Dominginhos que ao som do forró embala muitos corações apaixonadas, neste momento do espetáculo, salta de um primeiro olhar até “piegas”, como diz a artista, mas que se faz de uma epifania notável no silêncio de seus gestos. Junto a sua declamação da letra Mariana faz com que, *Gostoso Demais*, assuma, assim, seu caráter poético na cena.





Ilustração nº 38: Espetáculo “2 Mundos”; ensaios de Mariana Muniz, no Centro de Referência da Dança/SP e no espaço Ghut.

O figurino, desenhado por Tânia Marcondes, remete a uma guerreira: uma calça preta brilhante, por cima uma saia rodada e uma camiseta, todas as peças com o tom verde exército (cor de mata). A roupa passa a ser objeto cênico com a qual Mariana interage. Na Cena 1, suas mãos passam por dentro da camiseta, que com a elasticidade, permite os movimentos de esticar o tecido, como se suas mãos desejassem sair daquele espaço e se mostrarem aptas a falar. Neste momento, a imagem da movimentação aproxima a roupa da própria pele, i.e. como se o tecido fosse a extensão da pele e ganhasse a elasticidade muscular que, internamente, incide sobre o aparelho fonador, cordas vocais, língua, laringe; órgãos ligados a produção da fala.





Ilustração n° 39: Apresentação do DVD, disponível em anexo.

Ainda ao final da canção *Gostoso Demais*, segue o momento quando a foto abaixo foi tirada, por vezes, a artista brinca com o figurino integrando-o enquanto objeto cênico participante da ludicidade da cena. Significar tudo que está exposto cenicamente é conceber uma razão, um porquê de estar onde se está ou ser o que se é. Os “porquês” são conectores e estão a serviço dos nexos traçados pela dramaturgia do corpo.



Ilustração n°40: Ensaio no Centro de Referência da Dança, em São Paulo.

As ilustrações abaixo são fotos (de minha autoria) do ensaio de Mariana que, diante das folhas, rememora os gestos visualizando-os por meio das imagens (*screenshot*¹⁵⁵) retiradas do vídeo gravado com a colaboração do Professor Alexandre¹⁵⁶. Ele traduziu a canção *Gostoso Demais*, em LIBRAS, e a artista realizou um gesto para cada verso.

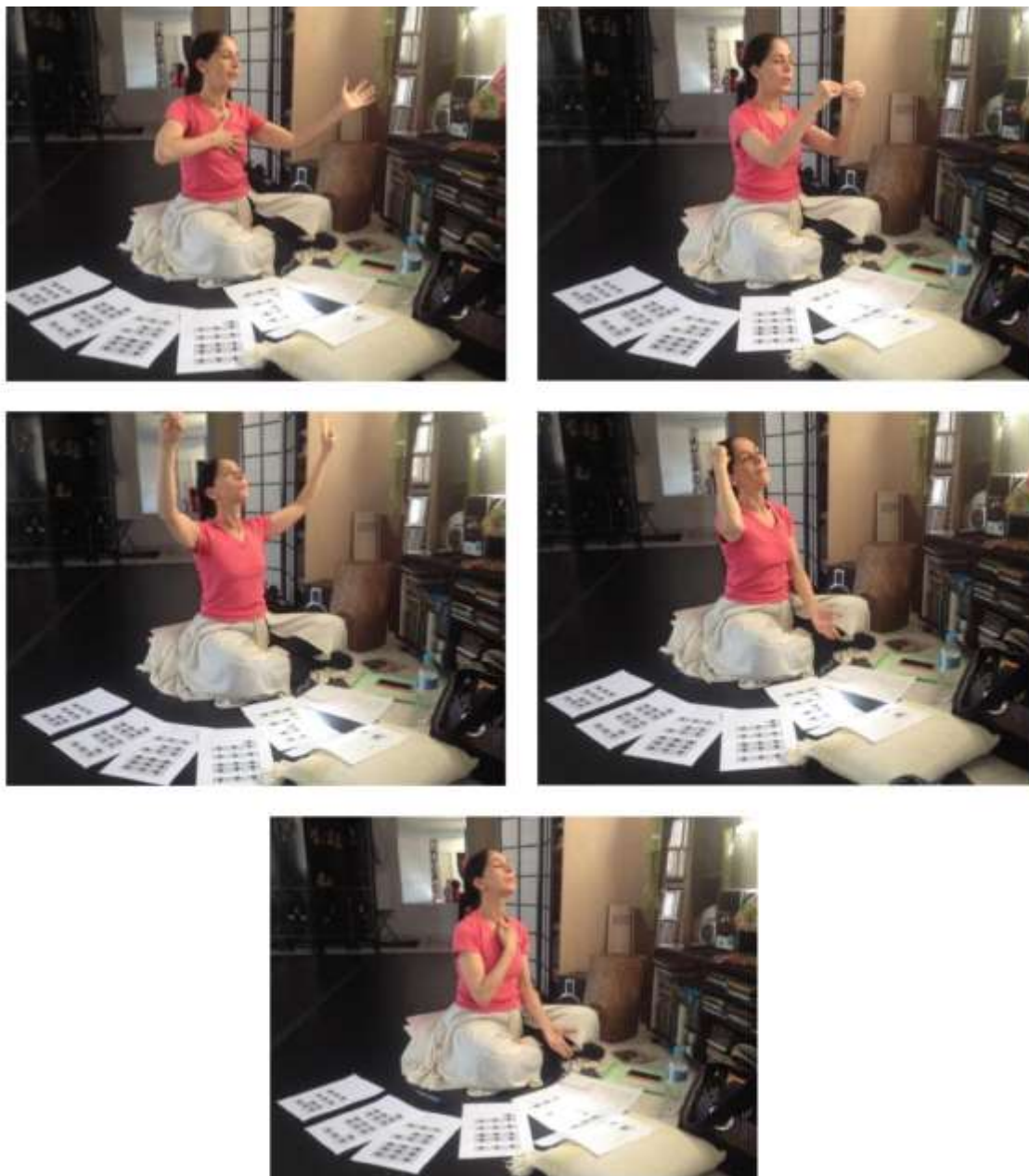


Ilustração nº 41: Fotos do ensaio da canção *Gostoso Demais*, no espaço Ghut. (arquivo pessoal).

¹⁵⁵ É possível obter a imagem de um vídeo, pausando a reprodução e apertando a tecla *print screen* no computador. Algumas imagens de Mariana dançando no espetáculo que utilizei durante a análise foram capturadas do ecrã com o mesmo recurso.

¹⁵⁶ Alexandre de Freitas Guimarães é ouvinte e filho de pais surdos. Trabalha como tradutor/interprete de LIBRAS. Foi quem colaborou com a gravação para a tradução das canções: *Gostoso Demais* e *Sinal Fechado*.

Nestas sequências de fotos, é possível, com maior nitidez, perceber as posições da cabeça assumidas pela artista e a influência em sua expressão corporal. Rudolf Steiner trabalhou descritivamente e analiticamente sobre as posições da cabeça e conclui (ao comparar estátuas egípcias e gregas) que elas denunciam um estado interior: erguida para cima refere-se ao pensar; reta ao querer e para baixo ao refletir. Podemos, com base nesta proposta de leitura oriunda dos estudos de Steiner, relacionar que as duas primeiras fotos de Mariana, com os gestos de convite para dançar e saudades do beijo, indicam o querer; já as três últimas, “passear no teu céu”, “pensamento viaja” e “meu desejo”, indicam o pensar ou, ainda, como o bem amado está presente em seus pensamentos.

As imagens decupadas, em seguida, impressas resultaram em roteiros visuais semelhantes a uma sequência de *storyboard* para cinema. Este levantamento serviu de material dramatúrgico para a exploração e trabalho cênico da artista, junto aos seus esboços, rascunhos, roteiros, etc. Encontramos em Salles (2004) o conceito de *armazenamento* e *experimentação*, o primeiro engloba documentos que nutrem o artista e a criação; já o segundo, serve ao levantamento de hipóteses. Ambos os procedimentos geram “documentos de processo” que servem ao acompanhamento do próprio ato de criação da artista; enquanto, paralelamente, registro e/ou reflexões para esta pesquisa.

A ordem que as imagens se encontram obedecem a sintaxe da LIBRAS que se organiza de modo diferente em comparação ao português. Segue abaixo as sequências de imagens do Professor Alexandre referente à canção em LIBRAS.

Gostoso Demais

(composição de Dominginhos)

DESEJO



BEIJO



ABRAÇO



CÉU



PENSAMENTO VIAJAR



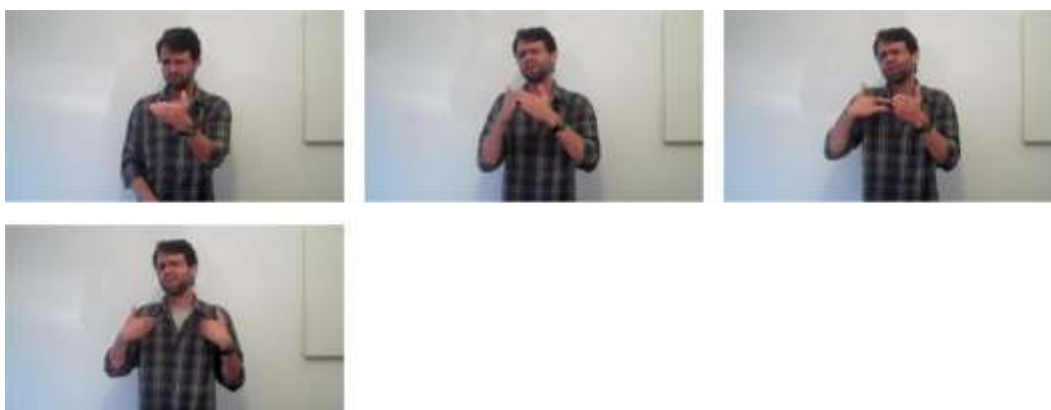
BUSCAR AMOR



EU FELIZ ASSIM IMPOSSÍVEL



VOCÊ POR FAVOR DÓ EU



EU FAZER O QUÊ?

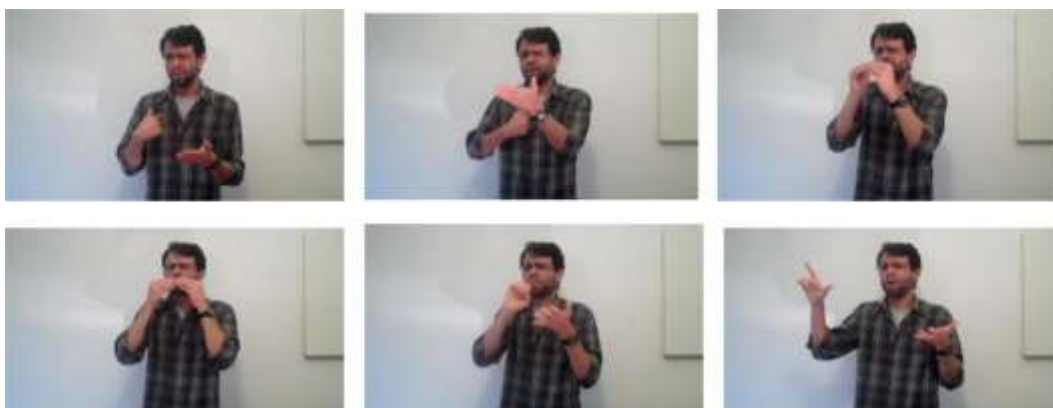


...-.-.

EU SAUDADE SEU DESEJO



EU SAUDADE BEIJO MEL



EU SAUDADE OLHARES TROCADOS



EU SAUDADE SEU ABRAÇO GOSTOSO





EU SAUDADE CÉU PASSEAR OLHAR PASSEAR



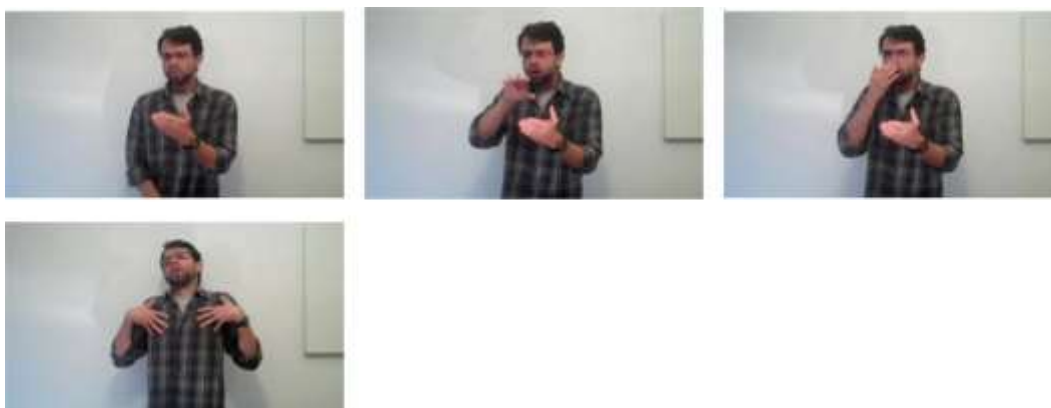
VOCÊ DISTANTE SÓ DIFÍCIL



SEU AMOR GOSTOSO



SEU CHEIRO PRAZER



VOCÊ EU JUNTOS BRAÇOS PAZ



PENSAMENTO VIAJAR PEGAR IMAGEM GOSTAR





EU FELIZ ASSIM IMPOSSÍVEL



POR FAVOR DÓ EU



O QUE FAZER?



Ilustração n° 42: Profº Alexandre, interpretando a canção “Gostoso Demais”, em LIBRAS.

É notável que, na tradução para a LIBRAS, a ordem sintática da sentença sofre ajustes quanto ao eixo sintagmático e paradigmático¹⁵⁷. Abaixo, segue a Letra da canção *Gostoso Demais*, em português:

1. Tô com saudade de tu, meu desejo (a)
2. Tô com saudade do beijo (a) e do mel (b)
3. Do teu olhar carinhoso (c)
4. Do teu abraço gostoso (c)
5. De passear no teu céu (b)

6. É tão difícil ficar sem você (a)
7. O teu amor é gostoso demais (b)
8. Teu cheiro me dá prazer (a)
9. E quando estou com você (a)
10. Estou nos braços da paz (b)

11. Pensamento viaja (a)
12. E vai buscar meu bem-querer (b)
13. Não dá pra ser (b) feliz assim (c)
14. Tem dó de mim (c)
15. O que é que eu posso fazer (b)

¹⁵⁷ O sintagmático é o eixo da frase ou sentença (no português horizontal como se lê da esquerda para a direita) responsável pela ordenação e combinação entre os termos da oração para construir unidades de sentido. O paradigmático corresponde ao eixo vertical ou dos termos que compõem uma sentença, ou seja, podemos acrescentar ou retirar elementos buscando manter o sentido da oração.

A canção tem 15 versos distribuídos em 3 estrofes com 5 versos cada. O verso 13, na última estrofe, “Não dá pra ser feliz assim” traduzido para a LIBRAS transforma-se em “Eu feliz assim impossível”. Nota-se a supressão do verbo “dar” e o deslocamento da negativa para o termo “impossível” que lhe confere o sentido desejado. Mantem-se o pronome “eu” como referencial para o sujeito falante e o termo “assim”, ou seja, gesto que remete a condição a qual se encontra – a situação de saudades pela falta do ser amado.

O mesmo notamos no verso 6 “É tão difícil ficar sem você” que em LIBRAS torna-se “você distante só difícil”. O gesto para a palavra “distante” refere-se ao gesto de desencontro (a letra “D” feita com a mão direita e esquerda que juntas formam o verbo “encontrar” se separam), seguido da palavra “só” com o gesto para “sozinho” (dedo indicador apontado para cima desenha um círculo no ar sentido anti-horário). O trabalho habilidoso e desafiador para a artista é justamente este: produzir um texto oralmente que não corresponde diretamente à fala corporal ou aos gestos.

Assim, gradativamente, o que poderíamos nomear como “sinais nativos” de ambos os códigos, oralidade e escrita, foram se complexificando de modo a se distanciar de suas formas originais, inicialmente miméticas, para dotar-se de materialidades cada vez mais simbólicas: das onomatopeias chegou-se aos fonemas, dos hieróglifos e da escrita cuneiforme às letras atuais. (José apud Camargo, 2011)

A inviabilidade de uma tradução literal possibilita a pesquisa de gestos na busca por garantir o valor metafórico e simbólico dos versos como no verso 10 “Estou nos braços da paz” que humaniza a paz concedendo-lhe braços para equiparar o estado de tranquilidade ou de quão maravilhoso é estar nos braços de quem se ama, em LIBRAS, “você eu juntos braços paz”. Atentando-se para o fato de o gesto para “juntos” remete ao mesmo gesto de encontrar (a letra “D” feita com a mão direita e esquerda que juntas, porém, realizam um círculo no sentido horário para enfatizar o estar juntos após o encontro).

Encontramos em Sacks (2008) que:

O concreto também se pode tornar um veículo de mistério, beleza e profundidade. (...) O concreto é imediatamente impregnado de sentimento e sentido – mais depressa talvez do que qualquer concepção abstracta. Encaminha-se rapidamente em direção ao ascético, ao dramático, ao cómico, ao simbólico, a todo o mundo profundo da arte e do espírito. (p.215)

De 1910 a 1930, os formalistas russos, enquanto importante escola de crítica literária, apesar do nome, não tinha como foco somente os aspectos formais da obra literária, mas sim sua função poética. O *Círculo Linguístico de Praga*¹⁵⁸ que também pertenceu a esse movimento trouxe forte base de fundamentação nos estudos dos estruturalistas como foi os oriundos dos conceitos de Ferdinand Saussure no campo da semiologia.

Tal grupo considerava a expressão teatral um intrincado sistema de articulações entre diversos signos, os quais, mesmo que operando juntos para produzir um determinado significado, poderiam ser estudados isoladamente para serem mais bem entendidos no contexto de suas realizações. (Camargo, 2008, p.54)

“2 Mundos” nos revela este sistema de articulações da concretude dos gestos para a linguagem simbólica e metafórica da dança. Desta forma, a investida da artista em traduzir as canções *Gostoso Demais* e *Sinal Fechado* para a LIBRAS e trabalhá-las expressivamente na cena de sua dança implica no ato criativo de conceber uma dramaturgia que é da palavra para o corpo – na verdade, transforma-se no corpo das palavras.

A artista tem uma “antena sensível” que sintoniza as canções trazendo para os gestos da LIBRAS a essência de ambas que não são musicalizadas (tocadas) nas cenas. A ausência do som transporta o olhar do espectador não ouvinte para o desenho dos gestos e o ouvinte para o texto. Estética e poética são postas no corpo de forma direta.

¹⁵⁸ Conhecido também por “Escola de Praga”. Um grupo de críticos literários e linguistas estabelecidos na cidade de Praga formam o movimento dos Formalistas Russos.

Ambas as letras trazem um texto com referência a dois amantes. Um sente a falta do outro e expressa a intensidade do que sente pelo jogo da metáfora¹⁵⁹, por exemplo, em:

“quando estou com você estou nos braços da paz” ou “tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas”. De *Gostoso Demais*, um poema, à *Sinal Fechado*, um diálogo cotidiano, Mariana extrai a potencialidade dos sentimentos de falta, ausência, saudades do outro, a qual, ambas as canções traduzem.

A percepção e genialidade da artista se mesclam, neste momento, que, embora sem o som, garante a visibilidade das imagens trazidas pelas canções. Deslocá-las para o trabalho corporal com a língua de sinais é, certamente, original, pelo domínio dos meios de expressão em dança, especialidade da artista.

Muito embora seja atriz, o texto de *Sinal Fechado* é dito por Mariana com neutralidade. Ela narra o texto fazendo a representação de um diálogo, como um narrador onisciente que observa, ou um leitor fora da cena a assistir ao que se passa com o casal, – cujo encontro se dá em um semáforo. Já sua entonação em *Gostoso Demais*, concede maior intimidade, dando a entender a presença de uma única personagem, devido o texto estar em primeira pessoa,

Sinal Fechado (composição de Paulinho da Viola)

- ÔI IR BOM?



¹⁵⁹ A primeira sentença está dentro da estrutura do “como” ou seja estar nos seus braços é como se estivesse nos braços da paz de tão tranquilo que me sinto. Já na segunda sentença, “sumir na poeira das ruas” refere-se que, apesar de tanto por dizer, você me esqueceu e, assim, sumi dos seus pensamentos, fiquei no esquecimento, na memória ou na “poeira das ruas”, pois eis aqui a genialidade do compositor em trazer esta imagem da lembrança que aso poucos se apaga pelo jogo metafórico da fumaça das capitais, pois se trata de um diálogo, em um semáforo do contexto urbano e caótico da cidade grande.



- EU IR BEM VOCÊ TUDO BEM?



- IR BOM RÁPIDO FUTURO TENTAR PEGAR VOCÊ



- TUDO BOM TENTAR SONO CALMO INTERROGAÇÃO



- TEMPO PASSADO



- TEMPO PASSADO



- DESCULPAR RÁPIDO ACELERADO MAS PRINCIPAL TRABALHO



- PROBLEMA NÃO TAMBÉM CORRER ACELERAR



- VOCÊ TELEFONAR MIM QUANDO PRECISAR ENCONTRAR



- SEMANA OUTRA CERTO TALVEZ ENCONTRAR INTERROGAÇÃO





- TEMPO PASSADO



- TEMPO PASSADO



- EU CONVERSAR VÁRIOS DIZER MAS EU SUMIR



- EU TAMBÉM DIZER MAS EU ESQUECER



- FAVOR TELEFONAR EU BEBER PRECISAR RÁPIDO



- OUTRA SEMANA ESPERAR



- APONTAR SEMÁFORO



- EU PROCURAR VOCÊ



- VAI VAI SEMÁFORO



- EU CERTO ESQUECER NÃO ESQUECER NÃO



- FAVOR ESQUECER NÃO ESQUECER NÃO



- ADEUS



- ADEUS



- ADEUS



Ilustração nº 43: Profº Alexandre, interpretando a canção “Sinal Fechado”, em LIBRAS.

Meu primeiro encontro com Mariana coincide com seu primeiro ensaio para “2 Mundos”. Neste, a artista buscou resgatar da memória, em língua gestual, a canção *Sinal Fechado*, uma das cenas do espetáculo. A canção *Sinal Fechado* com autoria de Paulinho da Viola, músico, cantor e compositor de música popular brasileira como o samba e o choro.

Em *Sinal Fechado*, Mariana assume no corpo a voz de um Narrador Onisciente-Observador. Há uma neutralidade, ela não se envolve com a história. Traduz a fala oral para a LIBRAS. Ao estar de fora da situação, nos conta a poesia na cena de duas pessoas que se encontraram, depois de um tempo considerável, e, ainda, guardam algo a dizer uma à outra, indicam carregar um sentimento velado pelo tempo e distância. *Sinal Fechado* traz um afeto que não se apagou pelo tempo e ainda precisa ganhar voz, por isso, o pedido de “por favor” para não esquecer de procurar o outro.

O tom da voz de Mariana é neutro, ou seja, não há interferência ou tentativa de interpretar o texto. As gravações são como se lesse o texto para si mesma, semelhante a uma leitura silenciosa. A voz é sempre trabalhada pela artista durante os ensaios e compõem intervenções em muitos de seus trabalhos de corpo.

Chegando para um dos ensaios para mais um dia de observação, saindo do elevador, ouvi a voz alterada de Mariana. Assustou-me! Desgastes, sufocos e persistência. São palavras cotidianas na rotina da maioria dos artistas, hoje. O desconforto era sobre a discussão em permanecer ou não no atual espaço da Cia. Aliás, seria um trabalho a parte mapear tais dificuldades enfrentadas para que a arte se mantenha, no geral, isto acontece não apenas na dança, mas em todas as linguagens, como ofício, fazer e trabalho. Como se o artista fosse “coisa para o fim de semana”, como disse Tuneu (apud Albano, 1998).

O espetáculo “2 Mundos” foi apresentado no Centro de Referência da Dança, em São Paulo, e Mariana tinha exatamente um mês para reestruturá-lo. Com isso, consideramos as discussões teóricas sobre o trabalho e nos debruçamos à prática. Começamos sentadas, para dar ênfase às mãos, com o foco em rememorar os sinais da música *Sinal Fechado* de Paulinho da Viola que irá compor uma das cenas. O trabalho minucioso de relembrar cada gesto estudado o que significa traduzir a canção do português do Brasil para a língua brasileira de sinais.

As construções metafóricas são compreensíveis e traduzíveis em Libras. Os sinais são concretos, mas a correlação feita para abstração do sentido é quando se dá a metáfora. Por exemplo, “passear no teu céu” é traduzido pela palavra céu mais passeio. O entendimento se dá por essa junção. A construção dos sinais leva à comunicação.

A composição dos sinais, na sua concretude, cria uma imagem metafórica, segundo o exemplo, o outro tem um céu, ou é um céu, e passear pelo outro é algo prazeroso e agradável – semelhante à referência do céu. Além de remeter a sensação de saudades, por ser o céu um lugar distante. Se, assim, pensarmos poderíamos dizer que para os surdos as “imagens metafóricas” possam até ser mais fortes do que para nós, ouvintes, devido ter como referencial o conteúdo imagético.

Nesse caminho, a arte da dança, assim como a arte no geral, se torna um trabalho árduo de ampliação de consciência corporal, de si e do entorno. As imagens metafóricas são para os ouvintes um exercício poético de acesso, muitas vezes, para os que penetraram no reino surdo das palavras, lembrando o poeta Drummond, e dele extraíram som, rima, verso, ritmo, métrica. Todos esses termos de estilística poética estão presentes na forma com que Mariana construiu sua “Libras dançada” para surdos e ouvintes. Não se trata apenas de traduzir um texto poético para Libras, mas sim de garantir a qualidade da escrita poética do corpo das palavras para seu próprio corpo.

Sinal Fechado e *Gostoso Demais* reclamam a ausência do ser amado. Enquanto na primeira a falta é lançada pela fala de uma das pessoas, ao dizer que precisa beber algo para conversar e ao pedir, por favor, para o outro não esquecê-la; na segunda, a canção parece ser diretamente declamada ao ser amado como em “por favor, tem dó de mim”.

Abaixo segue a letra original da canção *Sinal Fechado*. Na sequência, as imagens são o rascunho e material de estudo da artista que traduz a letra para uma sequência

gramatical dentro da sintaxe da Libras. O processo tradutório remete ao desencadeamento de gestos que formam o sentido da sentença dita em sinais.

Segundo Lehmann:

O gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador – o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquece o real do espaço, do tempo e do corpo. O corpo pós-dramático é, nesse sentido, um corpo do gesto. (2011, p.342)

SINAL FECHADO

1. Olá, como vai?
2. Eu vou indo e você, tudo bem?
3. Tudo bem eu vou indo correndo
4. Pegar meu lugar no futuro, e você?
5. Tudo bem, eu vou indo em busca
6. De um sono tranquilo, quem sabe ...
7. Quanto tempo... pois é...
8. Quanto tempo...
9. Me perdoe a pressa
10. É a alma dos nossos negócios
11. Oh! Não tem de quê
12. Eu também só ando a cem
13. Quando é que você telefona?
14. Precisamos nos ver por aí
15. Pra semana, prometo talvez nos vejamos
16. Quem sabe?
17. Quanto tempo... pois é... (pois é... quanto tempo...)
18. Tanta coisa que eu tinha a dizer
19. Mas eu sumi na poeira das ruas
20. Eu também tenho algo a dizer
21. Mas me foge a lembrança

- 22. Por favor, telefone, eu preciso
- 23. Beber alguma coisa, rapidamente
- 24. Pra semana
- 25. O sinal ...
- 26. Eu espero você
- 27. Vai abrir...
- 28. Por favor, não esqueça,
- 29. Adeus...

Sinal Fechado

Chico Buarque

Composição: Partitória de Viola

- 1 - Olá! Como vai? (OLÁ! VOCE BOM?)
- 2 - Eu vou indo. E você, tudo bem? (BOM. VOCE?)
- 1 - Tudo bem! Eu vou indo, correndo pegar meu lugar no futuro... E você? (BOM! PROCURAR LUGAR MEU FUTURO. VOCE?)
- 2 - Tudo bem! Eu vou indo, em busca de um sono tranquilo... (BOM. EU QUERO DORMIR CALMO. VOCE?)
Quem sabe? TER?
- 1 - Quanto tempo! VER VOCE MUITO TEMPO ATRAS
- 2 - Pois é, quanto tempo! EU TAMBÉM!
- 1 - Me perdoe a pressa - é a alma dos nossos negócios! DESCULPAR EU CORRER. TRABALHAR
- 2 - Qual, não tem de quê! Eu também só ando a cem! NÃO TER PROBLEMA EM TB. CORRER SEMPRE
- 1 - Quando é que você telefona? Precisamos nos ver por aí! QUANDO TELEFONAR. PRECISAMOS ENCONTRAR POR AÍ.
- 2 - Pra semana, prometo, talvez nos vejamos... Quem sabe? PRÓXIMA SEMANA. TALVEZ ENCONTRAR
- 1 - Quanto tempo! DIFÍCIL
- 2 - Pois é...quanto tempo! DIFÍCIL
- 1 - Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas... MUITO QUERER CONVERSAR VOCE. MAS DESAPARECER.
- 2 - Eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança! EU TAMBÉM QUERER CONVERSAR, MAS ESQUECER.

Eu também tenho algo a dizer, mas me foge a lembrança!

1 - Por favor, telefone - Eu preciso beber alguma coisa, ^{POR FAVOR TELEFONAR . EU QUERO BEBER RÁPIDO.} rapidamente...

2 - Pra semana... ^{AMANHÃ SEMANA ENCONTRAR.}

1 - O sinal... ^{APONTAR FAROL VERDE}

2 - Eu procuro você... ^{EU PROCURO VOCÊ}

1 - Vai abrir, vai abrir... ^{SINAL VERDE (2x) APONTAR}

2 - Eu prometo, não esqueço, não esqueço... ^{PROMETER}

1 - Por favor, não esqueça, não esqueça... ^{NÃO ESQUECER}

2 - Adeus! ^{POR FAVOR NÃO ESQUECER.}

1 - Adeus!

2 - Adeus!

Os gestos da LIBRAS, aos poucos, são dispostos dentro do formato de espetáculo. A dramaturgia do corpo costura nexos que remetem ao significado, por isso, as sequências de movimentos e cenas não são uma soma exata. As relações que, aos poucos, vão sendo estabelecidas pelas partes, formam um todo significativo crescente.

Dança é movimento. Movimento e gestos, a partir de sua ordenação no espaço e dentro do tempo, regulada pelo ritmo interior e pessoal do ser dançante, ou exterior a ele, podendo, querendo ou não, expressar sentimentos e emoções. Mantendo-se nesse nível, ela se basta para constituir-se como uma arte completa, autônoma. (Garcia, 1987, p.74)

Quando o homem separou o rito da dança, abrido caminho por onde a estética se infiltraria, ela passou a constituir, na sua forma mais pura, uma arte lúdica, expressiva de sentimentos e emoções, transmitida através de dois elementos que tinha em comum com a arte dramática: o movimento e o gesto. (1987, p.70)

É no fazer que os movimentos definem-se. A curadoria da cena de “2 Mundos” tem o olhar externo de direção de Cláudio Gimenez. A pesquisa de movimento da artista gera, ao mesmo tempo, filtra o que de fato irá compor a cena. O diretor é um colaborador para usar os termos de Ana Pais, mas corresponde também à figura do dramaturgista por ser um profissional multitarefas. A contribuição para o processo é esta via de mão dupla, são trocas de ideias, materiais, proposições de perguntas, trazer para o processo a consciência crítica, “considerar a sua função de “olhar exterior” ou de “primeiro espectador”, mediando à relação entre espetáculo e público.” (Pais apud Nora, 2010, p.82)

3.2 Emmanuelle Laborit: o Sol Que Sai do Coração.

Olho do mesmo modo com que poderia escutar. Meus olhos são meus ouvidos. Escrevo do mesmo modo com que me exprimo por sinais. Minhas mãos são bilíngues. Ofereço-lhes minha diferença. Meu coração não é surdo a nada neste duplo mundo.

(Laborit, p.207, 2000)

“2 Mundos” tem o título inspirado na obra *O Grito da Gaivota* de Emmanuelle Laborit que se refere ao mundo dos surdos e dos ouvintes com profunda necessidade de se misturarem. Tal importância tornou-se esta obra para o espetáculo que dediquei a seguir um levantamento detalhado sobre as partes extraídas do livro por Mariana, que serviram de inspiração singular para o processo criativo.

O livro trata da biografia de Laborit, surda profunda do berço ao êxito nos palcos do teatro francês. Ao longo da pesquisa, surgiu a necessidade de dar ênfase a ele como material dramático fundamental para o processo de dramaturgia do corpo e desenvolvimento das cenas em “2 Mundos”. Notei que um levantamento detalhado de todos os trechos grifados por Mariana, durante sua leitura do livro de Laborit, poderia servir de roteiro para aprimoramento do olhar sobre o levantamento do material dramático.

Segundo a artista, a obra foi primordial para a construção de “2 Mundos”. Perseguindo o foco central da pesquisa, voltei o olhar para as possibilidades do processo de dramaturgia do corpo, pesquisa e criação de movimento para as cenas, pude, por meio dos grifos de Mariana, recolher material de análise e estudo. Em seguida, optei por digitalizar todas as páginas conservando as marcações destacadas pela artista com caneta e marca-texto em busca do recorte de seu olhar. Levantar, recolher e buscar os materiais é voltar ao estado de imersão criativa que a artista encontrava-se ao percorrer o ato criador; é seguir suas pegadas e mapear seu trajeto. Para a pesquisa, tal possibilidade de imersão cria vias de acesso

para o imaginário do artista, suas questões éticas e estéticas e tudo o que o envolveu no e durante o ato criativo.

Desta forma, o livro serviu-me para detectar: primeiro, que partes do relato biográfico de Laborit saltaram aos olhos da artista; segundo, como o conteúdo de seus grifos foi transformado ou traduzido pela mesma em material dramaturgico para a pesquisa corporal de movimento; e, terceiro, criação da dramaturgia do corpo para a cena com a análise do resultado final, que é o espetáculo.

Assim, em suma, pode-se sugerir uma divisão processual para o processo criativo em três partes: ancoragem do corpo (técnicas da artista e literatura); criação e pesquisa corporal de movimento com base no material dramaturgico recolhido; por fim, dramaturgia do corpo na cena.

Já de antemão, vale pontuar que o subtítulo “O Sol Que Sai do Coração” está escrito em letras capitais, pois a expressão, tão bela e poética, se refere ao apelido de Emmanuelle. Condiz também com o relato de experiência de Mariana ao frequentar por um tempo, para a pesquisa da LIBRAS, a escola Hellen Keller: “eles fizeram um gesto lateral com as duas mãos, como se passássemos as mãos alisando o cabelo de lado, para se referir que o cabelo comprido é algo característico meu.”, diz a artista. Segue abaixo, o trecho do livro com o grifo de Mariana destacando a menção ao apelido de Laborit.

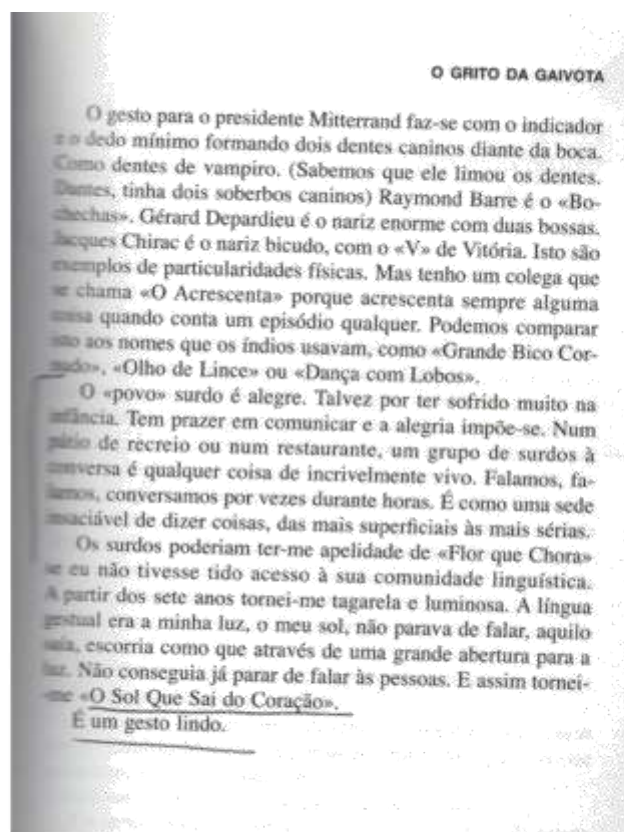


Ilustração nº 45: Grifo de Mariana da p.79 do Livro *O Grito da Gaivota* de Emmanuelle Laborit.

Os materiais recolhidos utilizados nesta pesquisa são ora rabiscos ora rascunhos da própria artista. Foram tomados por mim como *documentos de processo* como coloca Salles (2004) e, por vezes, se configuram como partes da criação, propriamente dita, aqui se transformaram em registro do processo criativo para “2 Mundos”. Assim, para autora, “São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo.” (2004, p.17)

O olhar científico procura por explicações para o processo criativo que esses documentos guardam. Daí sua simples descrição ser insuficiente. Retira-se, da complexidade das informações que oferecem, o sistema através do qual esses dados estão organizados. Para se chegar a sistemas e suas explicações, descreve-se, classifica-se, percebe-se periodicidade e, assim, relações são estabelecidas. É feito, deste modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios. O interesse não está em cada forma mas na transformação de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia continua do percurso criador. (p.19)

3.2.1 Ancoragem do corpo: recolhendo e pesquisando material dramatúrgico.

O corpo para Mariana é, de fato, seu objeto de estudo, inquieto e intrigante; apaixonante. Alvo de muito repúdio toma, hoje, o lugar do destaque em pesquisas de diversas áreas. Segundo Laborit (2000, p.69) a língua gestual foi proibida na França até 1976, devido seu forte apelo ao corpo com gestos considerados indecentes, provocantes, sensuais.

Quando Mariana criou o trabalho, utilizou vários recursos tecnológicos, do papel ao vídeo. No geral, muitos dos processos da artista são capturados por vídeos feitos por ela mesma, pois diz ser um aparato funcional para sua auto-observação sobre o processo. Quando se vê pelo vídeo pode observar-se de um “outro” lugar, ou pelo lugar do outro, ou seja, fora do contexto cênico de criação. Como espectadora de si mesma. Camargo (2008) coloca que:

Ao considerar o homem como espectador de si mesmo, o Estado Cênico pode dar a ele uma consciência do “espetáculo” que ele mesmo elabora e assiste, fazendo-o perceber, no aprendizado dos códigos daquilo que observa e na dimensão do espaço que ocupa, o visível da realidade e, mais além, o invisível a seus olhos. (p.9)

Principalmente, porque é uma artista que sempre muito se questiona sobre a recepção de seu trabalho: “quais serão as reações do público? Será que alcancei de fato o quero comunicar?”.

Na verdade, o autor entende que pensar o teatro para além de si mesmo, é fazê-lo como fenômeno e parte do processo de educação do olhar através da arte. O mesmo se aplica à dança e à Mariana, pois como vimos em Schön o artista é aquele que pratica a reflexão-na-ação – esta ação é o quando está em “Estado Cênico”.

Dentro dessa perspectiva a questão apontou para uma reflexão sobre a comunicação em dança: se a dramaturgia é um processo de negociação diante de cenas que vem e vão, conteúdos que permanecem e que são cortados, como transformar o material escolhido em dança? O que vai para a cena? Principalmente porque o espetáculo analisado trata da LIBRAS

que, a todo tempo, desafia a comunicação das metáforas e das divagações filosóficas, transpondo a fala da língua portuguesa do Brasil para seu dialeto gestual.

Esse “corpo-entre” a dança e o texto passa pela dança e pelo teatro para “alcançar a potencialidade de comunicação e expressão dos sentidos do eu”, segundo Mariana. No fundo da cena, há neste espetáculo a voz dos surdos que, certamente, apesar de não sair pelo som do aparelho fonador, grita pelos poros por um respeito às diferenças. Todos, somos um, na verdade, e os dois mundos de falantes e ouvintes precisam se misturar, como coloca Laborit.

Logo, quando destaca a inclusão como um apontamento, a artista coloca no foco da cena a dimensão político-social, por sinal, que permeia muitos dos seus trabalhos. São poéticos, mas também éticos. Aliás, a artista faz questão de enfatizar que as urgências sociais estão presentes no discurso de “2 Mundos” provocando a ouvir e perceber o “diferente”.

Assim, “(...) O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista.” (Salles, 2004, p.38)

Para tanto, a artista buscou desde a literatura até o aprendizado (mesmo que não fluente, pois para tanto seria necessário, além da inserção na comunidade surda, longo período de prática como todo idioma) de outra língua – a LIBRAS para a criação de “2 Mundos”. Os materiais dramatúrgicos revisitados por Mariana foram: o alfabeto e as palavras em LIBRAS, as canções *Sinal Fechado* e *Gostoso Demais*, as citações de Hellen Keller e Emmanuelle Laborit, a projeção audiovisual do Professor Carlos Avelino; que serviram como âncoras para o disparar da criação.

3.2.2 Traduzindo material dramático em pesquisa de movimento.

Laborit compreende que é surda e, assim, desperta o pertencimento dentro de si a uma comunidade, com uma identidade própria, com “compatriotas”, como ela diz. Seus pais com sua maneira de comunicar; ela com a dela. Mariana com sua linguagem corporal assume o lugar da intertextualidade. É este corpo intertexto que compõe um espetáculo com citações textuais traduzidas para a linguagem da dança e presentes em sua memória de leitura também corporal.

Há um processo de “tradução” das palavras para a linguagem da dança, porque se trata de uma tradução que vai para além da necessidade de verter um texto de uma língua a outra. Trata-se de traduzir um texto que passa para a linguagem poética da dança. São textos abstratos, metafóricos e filosóficos. Com a concretude da LIBRAS, gestos tão diretos e objetivos, se torna um desafio para a artista convidar surdos a verem dança e ouvintes a verem o silêncio dançado.

A citação, em texto escrito, se dá pelo destaque entre aspas, parênteses ou recuo lateral de parte do livro a ser citado. Observando os ensaios de “2 Mundos”, junto ao estudo dos grifos da artista, identifiquei que muitas das citações na dança se deram pelos caminhos de seus movimentos. As citações fomentam o material dramático para a pesquisa de movimento cênico. A dramaturgia do corpo nasce, portanto, não só dos gestos da LIBRAS ou de uma tradução de uma língua escrita para outra gestual, mas da possibilidade de sua comunicação e expressão artística terem a linguagem da dança como meio.

Com a observação dos ensaios junto à leitura da obra de Laborit, fui percebendo ao longo do processo o desenvolvimento das passagens de Mariana, ou seja, seu roteiro coreográfico. De onde ela inicia o movimento, para onde ele a leva e como o finaliza. Do ir e

vir, de lá pra cá, às mudanças de estado, tónus e qualidade de movimento, aos poucos, vão indicando-me o desencadear de uma dramaturgia do corpo na cena.

Desta forma, para organizar o olhar dramático, optei, então, por dividir a obra coreográfica em cenas. A saber:

<i>Cenas – “2 Mundos”</i>	
Cena 1	<i>Corpo: a voz do silêncio.</i>
Cena 2	<i>Mãos que puxam. Mãos que falam.</i>
Cena 3	<i>Nasce a LIBRAS: o alfabeto escrito no espaço.</i>
Cena 4	<i>Som, gestos, palavras.</i>
Cena 5	<i>Gostoso Demais.</i>
Cena 6	<i>Ciclo vital: transformar, brincar, criar, nascer, sofrer, encontrar, trabalhar, mostrar: a dança.</i>
Cena 7	<i>Citações do Professor Carlos Avelino e de Emmanuelle Laborit.</i>
Cena 8	<i>Imagens das Palavras. (projeção audiovisual)</i>
Cena 9	<i>Mãos fantoches.</i>
Cena 10	<i>Corpo escritor.</i>
Cena 11	<i>Citações de Hellen Keller. Sonho. Mãos que puxam. Mãos que falam.</i>
Cena 12	<i>Sinal Fechado.</i>
Cena 13	<i>Dança Vibracional.</i>
Cena 14	<i>Citações de Laborit.</i>

Quadro 1 – Proposta de divisão de cenas que sugeri para análise do processo de dramaturgia do corpo em “2 Mundos”.

As transições entre as cenas são marcadas pela mudança da trilha sonora. As cenas foram nomeadas anteriormente do contato que tive com o material de criação da trilha sonora criado pelo músico Ricardo Severo. Coincidentemente, ambos (sugestão de minha autoria e a do músico) apontaram para um diálogo, enquanto a definição dos temas de cada cena. Segue abaixo a divisão cênica com base nas músicas. Vale pontuar que as músicas foram produzidas para os surdos poderem captar a vibração do som, a partir de uma caixa acústica que permite tal percepção. Lembrando que se trata de um espetáculo para surdos e ouvintes.

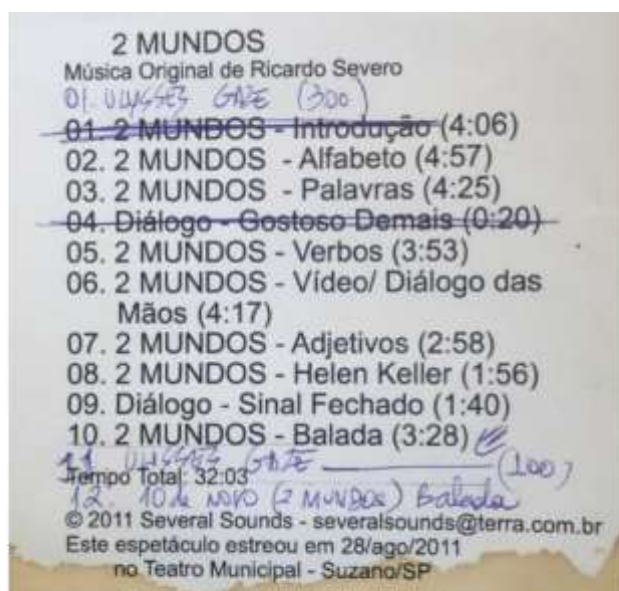


Ilustração n°46: Proposta de divisão de cenas sugerida pelo criador da trilha sonora Ricardo Severo. Última versão.

Considerarei o processo de preparação corporal proposto pela pesquisa de Faria (2011), bem próximo, inclusive, da formação que realizei na ELD,¹⁶⁰ para um curso de dança contemporânea ao sistematizar conceitos trabalhados pelo autor nas aulas. O intuito é tê-los como suporte para auxiliar o direcionamento do meu olhar quanto aos movimentos corporais de Mariana, em “2 Mundos”.

Processo de preparação corporal (utilizando o C.I., o método Béziers e a técnica *Release*) que elencou os conceitos de Espaço, Tempo, Força, Corpo, Movimento, Apoio e Sustentação. Essa abordagem conceitual/corporal foi necessária para que os dançarinos/participantes construíssem nos seus corpos o fazer/pensar a dança. (p.111)

<i>Elementos da Dança</i>		
1. Espaço:		
	Cênico	Espaço próprio (pessoal –interior), geral (sala –público)
	Níveis	Alto, médio, baixo (princípios de Rudolf Laban, pois F (2011)apontaqueparaestruturaraaborda conceitual/corporal das aulas de dança contemporâ inspirou-se em alguns princípios de Rudolf Laban - dançar coreógrafo, teórico da dança do século XX).
	Direção	Para frente, para trás, para direita, para esquerda,para cima, baixo.

¹⁶⁰ Escola Livre de Dança do Centro de Dança de Santo André (São Paulo - Brasil)

Caminhos	Curvo, direto/reto, “ziguezague”, diagonais.
Foco	Foco simples (olhando para si – para um ponto específico – fora do espaço cênico), focos múltiplos.
2. Tempo:	
Velocidade	Tempos rápido, médio, lento.
Ritmo	Pulso, padrão, respiração/repouso, acento.
3. Força:	
Energia	Agudo (súbito), macio (sustentado).
Peso	Forte/pesado, fraco/leve.
Fluência	Livre (contínua, fora de equilíbrio), limit (controlada, equilibrada).
4. Corpo:	
Partes	Estudos do movimento enfatizando partes do corpo: cabeça, pescoço, ombros, braços, pulso, cotovelo, mãos, dedos, pelve, tronco, coluna vertebral, pélvis, ísqu, pernas, joelhos, pés, dedos, calcanhar, etc.
Conexões/Relações	Perto, longe, em torno, através, acima, abaixo, ao lado, entre, dentro, fora, junto de, fora de, juntos, à parte sozinha, conectado, espelho, sombra.
Formas	Curvado, reto, angular, torcido, simétrico, assimétrico.
Equilíbrio	Instabilidade. Estabilidade.
5. Movimento:	
Com Locomoção	Dar um passo, andar, correr, pular/saltar, (um por um, dois por dois, dois por um, dois por dois), galo, deslizar/escorregar, rastejar, rolar, valsar, trotar, saltar, mover-se improvisadamente, explorar níveis de movimento, dançar com e sem música utiliza técnicas diversas, etc...
Sem locomoção	Inclinar, torcer, alongar, balançar, puxar, empurrar, cair, oscilar, rolar, girar, rodar, escapar, chutar, levantar, chicotear, enrolar, dar um bote, cortar, socar, sacudir, flutuar, pressionar, apertar, ondular, etc...
6. Apoio e Sustentação:	
Em duos/trios/quartetos	Experienciação com os princípios do C.I.: consciência corporal abordando questões da coordenação motora, <i>Squeeze</i> , rolamentos, exercícios de apoios e sustentação, conhecimento anatômico (utilização de esqueleto em tamanho natural, visualização das partes do corpo e possíveis eixos de transmissão de peso).
Quadro 2 – Elementos da Dança (Faria, 2011).	

Segue abaixo o exemplo da observação detalhada da Cena 1, a qual realizei durante os ensaios do espetáculo. Não farei este trabalho descritivo de todas as cenas, porque o foco é demonstrar o como realizei o procedimento que repeti para todas as cenas; e não fazer uma análise descritiva de movimento de todas as cenas. Ao sugerir, deste modo, um caminho para o observador decompor a divisão cênica, indicada acima, bem como a proposta de analisar a *dramaturgia do corpo* em cada cena.

Cena 1 – <i>Corpo: a voz do silêncio.</i>	
Espaço - Cênico; - Níveis; - Direção; - Caminhos; - Foco.	Espaço cênico do palco; nível alto; direção do trajeto em diagonal extremidade esquerda frente do palco para a direita fundo; caminho em linha reta; de costas para o público com foco simples fechado para o próximo movimento.
Tempo - Velocidade; - Ritmo.	Lenta com pequenos respiros (profundo com som);
Força - Energia; - Peso; - Fluência.	Macia sustentada; leve; equilibrada. Sensação de algo que vem de dentro e está sendo descoberto. Gesto de algo da boca (como se puxasse a voz da garganta até a boca).
Corpo - Partes; - Conexões/Relações; - Formas; - Equilíbrio.	Ênfase para braços, mãos e caixa torácica; em torno de si com enfoque região das costas e boca; curvado e torcido; estabilidade; Firme no passo
Movimento - Com Locomoção; - Sem Locomoção.	Dar passos um por um com breves pausas (do andar e não do movimento)
Apoio e Sustentação	Ausência

Quadro 3 – Análise detalha sobre a movimentação de Mariana na Cena 1.

A Cena 1 – *Corpo: a voz do silêncio* –, segundo a descrição acima, dá ênfase ao caminho da voz. Trata dos caminhos das vozes dos “2 mundos”: o da língua gestual e o do

som. Por esta razão, os movimentos estão concentrados nos membros superiores mãos e braços; na caixa torácica, responsável principal pelo armazenamento do ar para falar, cantar, gritar produzir som e ruídos; pescoço (laringe e cordas vocais) até a boca. A expressão de Mariana é a de um adentrar em um mundo diferente. Seu corpo entra nesse lugar desconhecido e convida o público a ir com ela. De uma ponta a outra do palco, sua diagonal, traça um convite a novas descobertas.

Na Cena 2 – *Mãos que puxam. Mãos que falam* –, os movimentos de Mariana começam a dar vida às próprias mãos. Aos poucos, elas assumem o foco da cena. As mãos passam por dentro da camiseta e saem pela cava, puxam a saia, se tornam as condutoras do movimento. O corpo é levado pela intensidade das mãos que ansiosas querem falar. No trecho abaixo, Laborit relata tal força, ainda quando não dominava a língua gestual e, por isso, solicitava a ajuda da mãe para se comunicar puxando-a pela roupa.

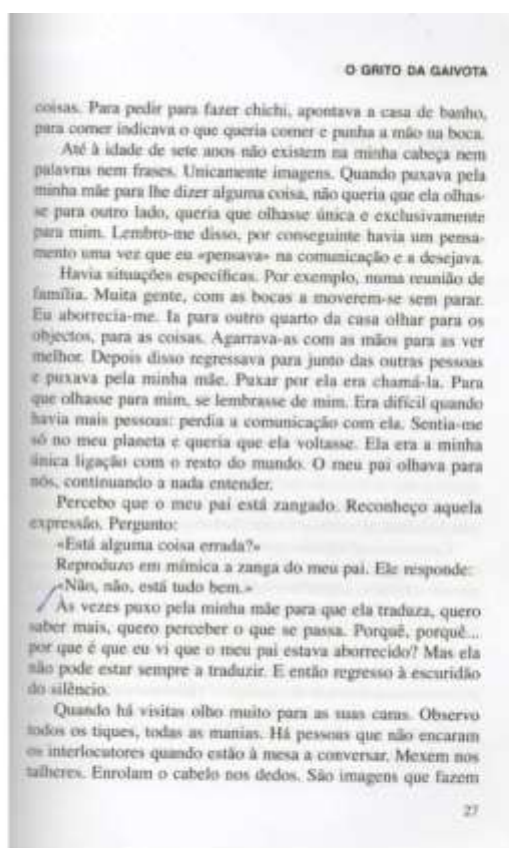


Ilustração nº47: Grifo de Mariana da p.27 do Livro *O Grito da Gaivota* de Emmanuelle Laborit.

Mariana, na Cena 3 – *Nasce a LIBRAS: o alfabeto escrito no espaço* –, faz no espaço do palco a movimentação coreográfica que remete ao desenho de uma estrela. Em um dos ensaios, em discussão com a artista, ela se referiu à *Euritmia*, técnica aprendida pela mesma, segundo os conceitos da Antroposofia de Rudolf Steiner (vide capítulo 2 desta dissertação), a qual utilizou para o desenho de sua movimentação coreográfica durante a apresentação do alfabeto em LIBRAS. A artista realiza em cena deslocamentos que, se tirássemos uma foto panorâmica recortando o olhar para a cena do alto, ou acompanhássemos seus passos com um giz no chão, poderíamos ver os traços que formariam uma *estrela*.

Cada letra é apresentada junto a uma movimentação específica. As letras do alfabeto são representações a partir de seus fonemas ou sons. Combinados, formam as palavras e a melodia de tudo o que queremos expressar. Daquele “Verbo Criador Divino” teriam vindo os sons originais que em tempos antigos eram vivenciados com maior devoção e aprofundamento, segundo Steiner (referências as ideias de Rudolf Steiner, como consta no capítulo 2 desta dissertação).

Se continuarmos com as ideias de Steiner para correlacionar as letras do alfabeto com o organismo humano, teremos os fonemas:

Fonemas Labiais: v b p f m r
Fonemas Dentais: d s x l n r
Fonemas Palatais: g k ch nh r
Oclusivas: b d g k m n p t
Fricativas: h v f s x ch
Vibrante: r
Ondulante: l

(Kirchner-Bockholt, 2009, p.30)

Ainda Kirchner-Bockholt (2009), acrescenta que as consoantes (*consonare* = soar junto) são unidas às vogais para formarem as palavras. As vogais são fonemas, portanto, que expressam vivências próprias interiores.

“A”: eu me admiro, estou deslumbrado.
 “E”: eu me defendo.
 “I”: eu me afirmo.
 “O”: eu envolvo o mundo amorosamente.
 “U”: eu tenho medo.

Temos aqui toda a evolução humana, desde a infância até a idade adulta. Assim, há uma sabedoria incrível na ordem alfabética e nada arbitrária. A alternância entre oclusivas e fricativas em conjunto com as vogais atuam em cada um dos órgãos dando-lhes a configuração correta. (Kirchner-Bockholt, 2009, p.31-32)

Mariana, durante as cenas, para algumas letras faz o gesto correspondente em LIBRAS, já para outras verbaliza com a fala, intercalando e organizando, deste modo, seus movimentos.

Na Cena 4 – *Som, gestos, palavras.* –, as palavras correspondem ao gesto de cada letra. Por exemplo, o gesto para a palavra leite é feito com as mãos fechadas como o gesto feito para a letra “A” – o movimento é como se estivéssemos tirando o leite da vaca. As palavras seguintes ditas por Mariana oralmente e em gestos são: arroz e pão, assim como a palavra leite, ambas, são feitas com o mesmo gesto das mãos para a letra “A”. Desta forma, quase que uma brincadeira, dentro do que se compreende por um jogo lúdico¹⁶¹, foi construída a dramaturgia corporal desta cena: *para cada letra do alfabeto em LIBRAS, são ditas palavras que correspondam ao sinal daquela letra.* Algumas letras foram realizadas apenas com seus sinais correspondentes e movimentos dançados. Seguiu-se também a ordem alfabética.

Cena 4 – Som. Gesto, palavra	
Letra A	Leite – Arroz – Pão
Letra B	Janela – Brasil – Hoje
Letra C	Rápido – E-mail – Comunicação

¹⁶¹ *Homo Ludens* é um livro escrito por Johan Huizinga (1872-1945), em 1938, que reconhece o jogo como inato ao ser humano, enquanto fenômeno cultural e lúdico. Para o professor: “O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana”. (1980, p.33)

Letra D	Gesto da Letra
Letra E	Gesto da Letra
Letra F	Família
Letra G	Gesto da Letra
Letra H	Gesto da Letra
Letra I	Gesto da Letra
Letra J	Gesto da Letra
Letra K	Gesto da Letra
Letra L	Lei
Letra M	Museu – Dança
Letra N	Neto
Letra O	Maravilha
Letra P	Pessoa – País
Letra Q	Aqui – Ontem – Amanhã – Hoje
Letra R	Responder – Meio-dia
Letra S	Gesto da Letra
Letra T	Gesto da Letra
Letra U	Chocolate – Sinal – Nome
Letra V	Pele
Letra X	Voltar
Letra W	Web
Letra Y	Y – Avisar
Letra Z	Raio

Quadro 4 – Levantamento que fez das palavras correspondentes ao gesto de cada letra do alfabeto utilizadas por Mariana durante a cena 4.

Na transição da Cena 4 para a Cena 5 – *Gostoso Demais* –, Mariana despe-se – tira a camiseta – e, em um som de espanto, leva o foco de seu olhar para a mão esquerda. Segue com a mão direita pelo braço esquerdo acompanhando a linha ou meridiano do coração e chega com ela ao peito. É uma cena de caráter amorosa, dançante, afetiva. Olha. Bate no peito com a mão direita e o braço esquerdo esticado, semelhante à posição de condução na dança aos pares, sorri e convida o público a dançar, ao som de *Gostoso Demais* – canção que ela, belamente, transpõe da LIBRAS para a poesia da dança. Segue à Cena 5, com a canção dita oralmente por Mariana, sem intervenção musical.

A Cena 6 – *Ciclo vital: transformar, brincar, criar, nascer, sofrer, encontrar, trabalhar, mostrar: a dança* – segue com os gestos para os verbos que nomeiam a cena. Após a palavra trabalhar, Mariana assume movimentos dançados citando suas memórias. Assim, traz para a cena a ginga das danças populares brasileiras passando por suas origens pernambucanas. Num processo de ciclo vital, encontra a dança, sua expressão, seu caminho. A música indica a batida popular e remete aos passos do frevo, do xaxado, da ciranda marcando, segundo a mesma, suas memórias das aulas de Flavia Barros, primeira professora de dança que teve na escola de dança, em Pernambuco (Brasil). Tais danças faziam parte do conteúdo escolar obrigatório. Segue abaixo o momento que remete às danças populares, ao verbo criar e nascer, respectivamente:



Ilustração nº 48: Ensaios de “2 Mundos”, no Espaço Ghut, e no Centro de Referência da Dança, em São Paulo.

Abre a Cena 7 – *Citações do Professor Carlos Avelino Camargo e de Emmanuelle Laborit* – com o gesto para a palavra “palavra” e cita, diretamente, parte do livro-objeto idealizado pelo Professor Carlos Avelino, quem muito contribuiu enquanto parceira para a realização do espetáculo e desta pesquisa. Abaixo segue a abertura do capítulo 9 do livro:



Ilustração n°49: 9 imagens o corpo e os sinais a estrutura de uma tradução. Camargo, 2011 p.9.

Camargo (2008) em *Do Lugar de Onde se Vê* discute sobre as aproximações entre as artes plásticas e o teatro. Este lugar, por vezes, segundo o autor, é caracterizado por ser uma “dimensão ilimitada” ou o próprio espaço cênico e o processo de consciência estética pela educação do olhar pela arte. Para o que buscamos nesta pesquisa, este lugar do “entre” e de

trânsito entre dança e teatro vivenciado por Mariana é o que possibilita a fertilização de suas criações.

Outra citação, ainda nesta Cena, é com relação ao trecho do livro de Laborit, quando a garota relata o quanto de conteúdo imagético há por detrás de uma palavra.

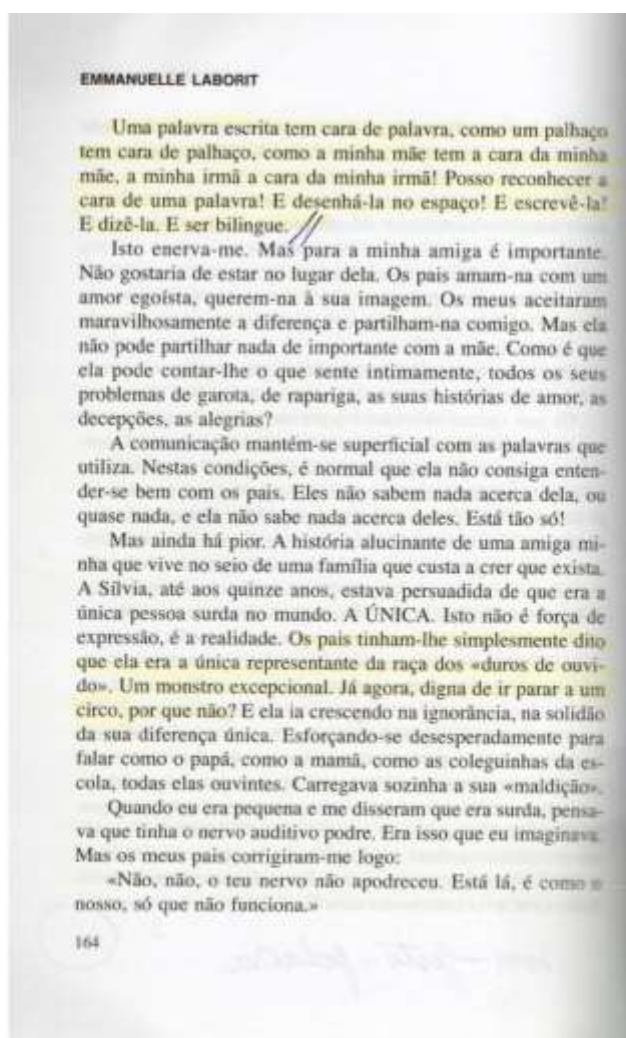


Ilustração nº 50: Grifo de Mariana da p.164 do Livro O Grito da Gaivota de Emmanuelle Laborit.

Segue abaixo o estudo feito pela artista para transpor a citação dentro da sintaxe própria da LIBRAS:

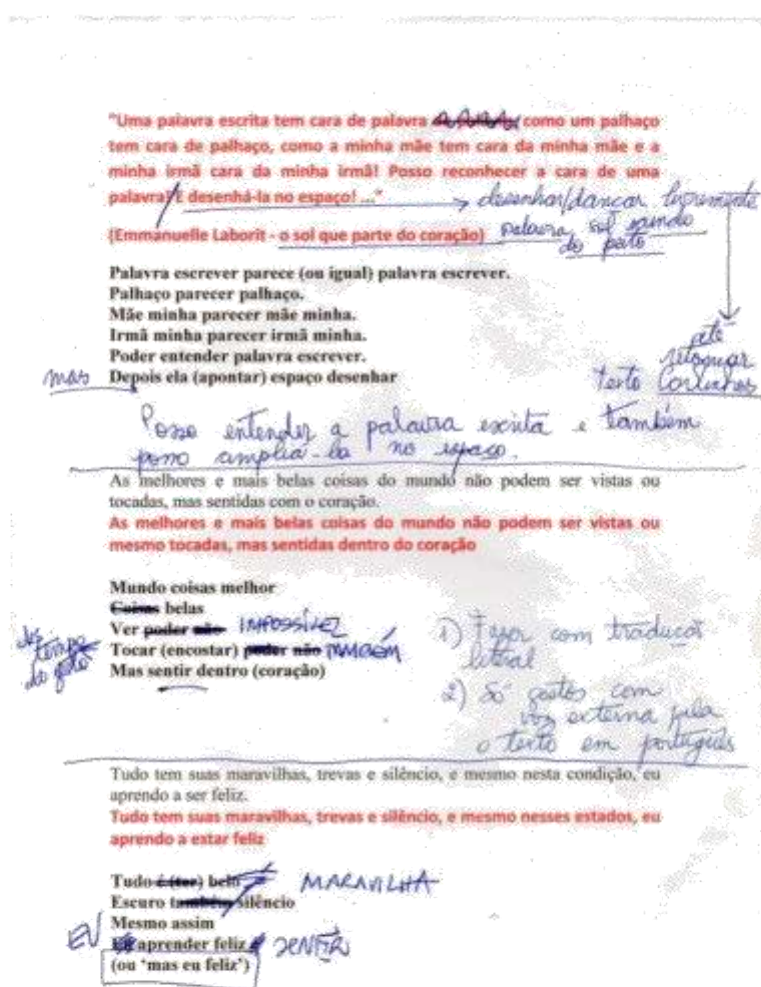


Ilustração n° 51: Estudo de Mariana sobre as citações de Emmanuelle Laborit.

A Cena 8 – *Imagens das Palavras* – traz as projeções audiovisual realizadas em parceria com o professor Carlos Avelino. As projeções foram resultado da proposta de seu trabalho “Imagens nas Palavras” (2011, o livro-objeto), realizado em parceria com Mariana quem posou para as fotos e colaborou com o trabalho fotográfico. A distribuição do material deste trabalho, como contrapartida, foi destinada às instituições de ensino, em São Paulo, voltada para a educação de surdos.

As *Mãos Fantoches* da Cena 9 capturam a atenção do espectador para, novamente, um caráter lúdico e brincante que envolve a cena. As mãos travam um embate. Uma luta afetiva. Ora uma vai embora, ora a outra vai buscar e vice-versa. Mãos passionais que se

enamoram e ganham vida como um teatro de fantoches. A cena tem na canção e no tom um estilo circense. Grotowski (2011, p.104), para o preparo corporal do ator, propõe um exercício de “jogo com seu próprio corpo” referindo-se a possibilidade de dar vida e individualidade aos lados direito e esquerdo do corpo dividindo-os em seções opostas. As mãos travam neste jogo sua profunda relação de amor e ódio, embora os leves tapas de uma sobre a outra, demonstram entre gestos de súplica e carinho o fato de sua dependência, coparceira e perdão, quando uma corre atrás da outra. As mãos, ao final da cena, abraçam a cabeça levando-a, junto ao corpo o qual acompanha o movimento, até a posição fetal.

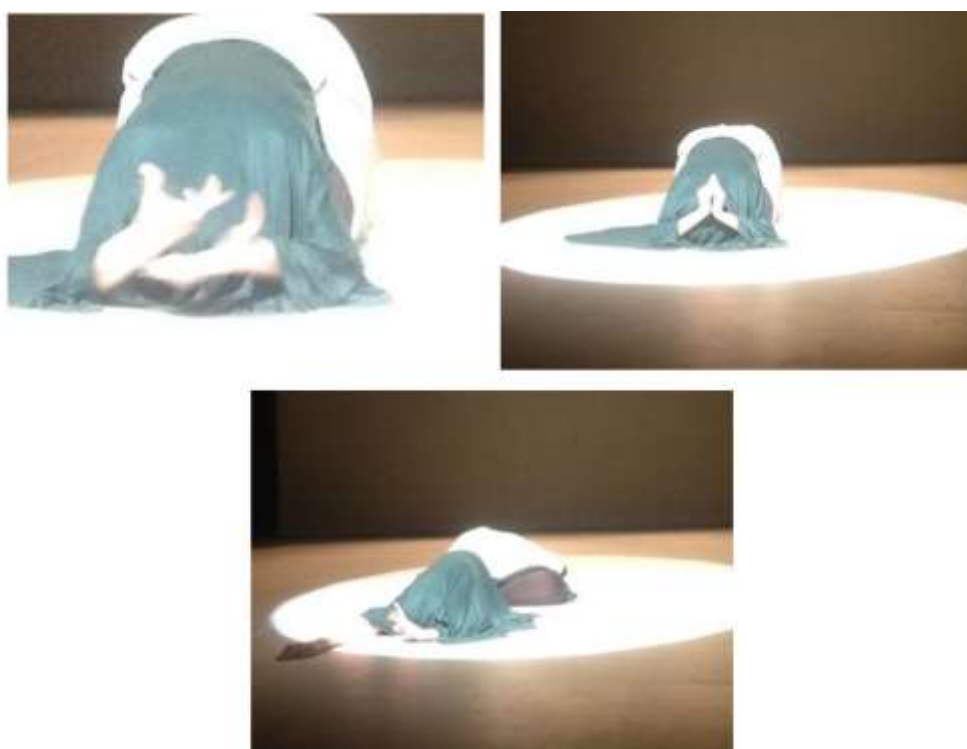


Ilustração n°52: Apresentação de “2 Mundos” no Teatro Viga, em São Paulo.

Na Cena 10, o *Corpo escritor* de Mariana adota uma movimentação coreográfica de vai-e-vem correspondente ao movimento de escrita no papel pautado por linhas. No ocidente, a escrita se dá horizontalmente da esquerda para a direita assim como a leitura; algumas escritas orientais como a chinesa e japonesa, dá-se na vertical, de cima para baixo. De um

jeito ou de outro, a movimentação desta cena corresponde às pinceladas da escrita. O corpo escreve, nessa pauta do espaço coreográfico, as palavras: verde, vermelho, o verbo ver, luz, viver, sonho, grande, amor, vivo. As cores, verde e vermelho, segundo a artista, foram inspiradas no poema “vermelho-verde” de Ferreira Gullar¹⁶².

Manoel de Barros¹⁶³, Helio Oiticica¹⁶⁴, Beckett¹⁶⁵, Ferreira Gullar são vários os nomes de artistas que Mariana buscou através das obras como suporte para seu trabalho inventor de movimentos e cenas sobre essa sua inquietação com este lugar, onde tudo se passa e acontece: seu corpo. Gullar, particularmente em “2 Mundos”, aparece pelo poema “verde-vermelho” no qual a artista baseia-se para criar os gestos. A obra de Mariana é um campo que está minado e rodeado por diversas outras áreas: música, teatro, plástica, visuais, performance, literatura, etc.

Com base nas ideias já previamente expostas de Rudolf Steiner, os gestos e as cores não são isentos de uma significação mais ampla para além das descrições da física. Encontramos em Down (2007, p.11-12; 84-87) que a Eurytmia traça um paralelo com os sistemas RGB (Red – Green – Blue), utilizado por aqueles usados em telas que emitem luz

¹⁶² Poeta brasileiro (1930 - ?), de São Luís, Maranhão, participa do movimento de poesia concreta e, por isso, trava com o corpo um diálogo fundamental para a construção de seus poemas que são palpáveis, móveis e de muito movimento. Mariana, em suas pesquisas, tem forte influência deste poeta, destaca com caneta no livro que me emprestou de sua biblioteca particular sobre Gullar, o poema “Traduzir-se” na obra *Na Vertigem do Dia*: “Uma parte de mim é só vertigem; outra parte, linguagem.” (BRAIT, 1981, p.67) O “surto criativo”, como diz Mariana, é indispensável, no entanto, não se pode ficar nele, é preciso voltar e estruturar suas ações. Sua obra, segundo Brait, é cheia de “paixão corporal”.

¹⁶³ Manoel de Barros (1916-2014) é um poeta brasileiro que pertenceu à geração do Pós-Modernismo brasileiro (Geração de 45).

¹⁶⁴ Hélio Oiticica (1937-1980), em 2014, ganha documentário dirigido por Cesar Oiticica Filho. “Hélio Oiticica foi um dos artistas que melhor uniu a reflexão com a criação artística. Suas ideias e proposições, expressas não apenas em textos, mas também em depoimentos e entrevistas, revolucionaram a arte e a cultura, tornando-o um dos mais importantes artistas da segunda metade do século XX. O documentário de César Oiticica Filho, ao utilizar a própria voz do artista como fio narrativo, permite um mergulho único no pensamento, na trajetória e na intimidade de Hélio Oiticica. A extensa pesquisa de imagens faz com que o espectador acompanhe a evolução do artista, o seu início junto ao Grupo Frente, o surgimento do Neoconcretismo, a criação dos Bólides, Penetráveis, Núcleos e Parangolés, o envolvimento com a Tropicália, o período em Nova York, até a volta ao Brasil. É um documento não apenas de um dos maiores artistas que o Brasil já produziu, mas também de um dos períodos de maior efervescência de nossa cultura.” Acesso em: http://www.heliooitica.org.br/noticias/det_noticias.php?idnoticia=17. Disponível em: dezembro de 2015.

¹⁶⁵ Samuel Beckett (1906-1989) é dramaturgo e escritor irlandês. Pertenceu ao final da geração modernista, mas também considerando como um dos primeiros pós-modernistas. Foi influenciado pelas obras de James Joyce e conhecido pelo termo “Teatro Absurdo”, de forte cunho existencialista, que caracterizou sua obra.

como é o caso da TV, dos computadores e celulares; e o RYB (Red – Yellow – Blue) das cores primárias utilizadas muito em trabalhos de Goethe, Itten, Albers, Kandinsky, Steiner, etc. No entanto, não se trata de uma relação entre a ausência ou presença de luz e escuridão, i.e. de cor ou não, mas sim de que, quimicamente, a exata pigmentação de vermelho e de verde quando misturados geram o marrom e que não é o mesmo se fizemos com o amarelo e o verde, por exemplo.

Uma vez sendo nós, segundo Steiner, compostos pelo corpo, pela alma e pelo espírito (corpo físico, etérico e astral de acordo com sua Ciência Espiritual proposta pela Antroposofia – maiores detalhes sobre consultar capítulo 2 desta dissertação), o mundo colorido revela um aspecto de nossa alma colorida e vice-versa. (Down, 2012.p.12) A percepção das cores podem, desta forma, se dá por este universo externo que se torna sensível em nós internamente. Tal fato é exemplificado pela experiência das cores por uma pessoa não visual, por exemplo. Esta vivência sinestésica das cores teria origem nos gestos eurítmicos que deram vida a nós e ao mundo ou provenientes da força criativa pertencente ao Logos (Verbo criador). Não obstante a noção de chakras¹⁶⁶ dentro do universo do Yoga também está conectada com as cores, sendo que cada qual tem uma cor específica àquela localização corporal.

Down (2012, p.84-87) reflete que o “Red affects me through its stillness / Green stills me through its effect.”, com relação à presença vibrante quando as duas cores se apresentam compostas. O verde estaria, assim, ligado ao pensamento e o vermelho à ação: pensamos e agimos.

¹⁶⁶ De acordo com os conhecimentos sobre Yoga são centros energéticos dentro do corpo humano que distribuem a energia (prana) por meio dos canais (nadis) para todo o organismo. São sete: Muladhara (primeiro que corresponde a região do cóccix); Svadhisthana (segundo que é o sacro ou umbilical); Manipura (terceiro localizado no plexo solar); Anahata (quarto que é o cardíaco); Visuddha (quinto que é o laríngeo); Ajna (sexto ou frontal, na mesma direção do bulbo raquidiano); Sahasrara (sétimo ou coronário).

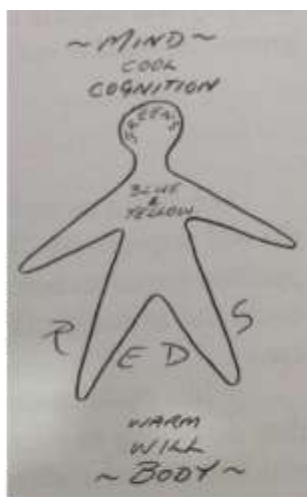


Ilustração nº53: “Green and Red”. (Down, 2012, p.85)

A citação de Hellen Keller, na Cena 11 – *Citações de Hellen Keller. Sonho. Mãos que puxam. Mãos que falam* –, é repetida duas vezes pela artista: primeiro como se ela a estudasse e segundo com a agilidade e fluência da língua gestual: “As melhores e mais belas coisas do mundo não podem ser vistas nem tocadas, mas sim sentidas com o coração. Tudo tem suas maravilhas, trevas, silêncio. Mesmo sem ouvir e sem ver eu aprendo a estar contente.” (Hellen Keller¹⁶⁷) A repetição enfatiza o movimento do pensamento ao entrar em contato com a aprendizagem de uma nova língua. A artista procura com a repetição das mãos enfatizar esse estudo para a aquisição de fluência gestual. Diz Mariana que ao ir para o nível baixo em conjunto com a iluminação da cena (escurece todas as luzes) busca dar foco as mãos remetendo a uma passagem do filme *O Milagre de Anne Sullivan* quando Keller diz sonhar com mãos que podem falar.

Para além do gesto, a associação das imagens se dá também pelo tato. Vale ressaltar a magnífica passagem do encontro de Laborit com uma mulher cega. Não conseguia entender como ela a compreenderia, eis que a mulher lhe diz que poderia “tocar cada gesto” e, assim,

¹⁶⁷ Hellen Keller (1880-1968, EUA) foi escritora, conferencista e ativista social estadunidense e a primeira pessoa surda e cega a conquistar um bacharelado. Sua professora Anne Sullivan, também cega, foi a principal responsável pelas conquistas de Keller. O filme *O Milagre de Anne Sullivan* (1962) retrata sua vivência.

compreendê-la. Laborit não concebe como isso é possível: “Aquela mulher, cujas mãos envolvem suavemente as minhas seguindo no espaço o desenho de cada gesto, impressiona-me profundamente.” Esse destaque foi feito com o marca texto por Mariana Muniz no livro de Laborit. Abaixo está o trabalho de tradução para a LIBRAS desta citação:

Alterações sugeridas pelo Alexandre	
Texto Emmanuelle Laborit	
Sem alterações	
Textos Hellen Keller	
As melhores e mais belas coisas do mundo não podem ser vistas ou mesmo tocadas, mas sentidas dentro do coração	
(anterior)	(alteração sugerida)
Mundo coisas melhor	Mundo coisas melhor
Coisas belas	Belas
Ver poder não	Ver impossível!
Tocar (encostar) poder não	Tocar também
Mas sentir dentro (coração)	Mas dar sentir dentro (coração)
Tudo tem suas maravilhas, trevas e silêncio, e mesmo nesses estados, eu aprendo a estar feliz	
(anterior)	(alteração sugerida)
Tudo é (ter) belo	Tudo é maravilha
Escuro também silêncio	Escuro silêncio
Mesmo assim	Mesmo assim
Eu aprender feliz é	Eu sentir feliz
(ou 'mas eu feliz')	

Ilustração nº54: Estudo de Mariana Muniz sobre a citação de Hellen Keller.

Durante a citação Mariana está parada com a cabeça reta de frente para o público. Segundo as orientações de Steiner relatadas por sua aluna Lory Meier-Smits¹⁶⁸, segundo os estudos eurítmicos, remetem às posições da cabeça como forte indicador para a maneira como a pessoa na condição de um “eu” registra a relação humana com um “tu” ou com “ele”, formas testadas pelo próprio ser humano enquanto alma volitiva, pensante e senciente. (Froböse, 2009, p.58-59). As linhas curvas se referem, em repouso ou em movimento, a

¹⁶⁸ Maiores detalhes sobre a Euritmia vide Capítulo 2 desta dissertação.

expressão da vontade ou do querer; as angulares, com rosto voltado para baixo, expressão do pensar; retas e curvas na junção com rosto voltado para cima, expressam sentir.

Quando cita Hellen Keller, a artista se posiciona com o rosto reto e voltado para baixo olhando as próprias mãos como se as estudasse dentro da gramática do português, depois com a cabeça erguida e reta com olhar fixo para o público, repete a citação dentro da fluência e sintaxe da língua gestual – com o peso distribuído sob os dois pés, repete com segurança e firmeza o argumento de autoridade de Keller. É importante ressaltar que a construção sintática entre ambas as línguas são absolutamente diferentes assim como é do latim para o português, por exemplo: quando esta possui a ordem da sentença [Sujeito + Verbo + Complemento], aquela pode apresentar [Complemento + Sujeito + Verbo]. Para soletrar o nome, é feito o gesto de cada letra.



Ilustração nº55: Ensaio de Mariana Muniz, no Espaço Ghut, soletrando o nome Hellen Keller (assinando a citação como argumento de autoridade).

A Cena 12 – *Sinal Fechado* –, com a canção *Sinal Fechado* de Chico Buarque, apresenta um diálogo. Mariana é a interlocutora dessa conversa entre duas pessoas que se encontram e, com urgência, buscam marcar um encontro, pois precisam se falar. A letra da música assume dimensão dramático-narrativa que aos poucos vai sendo, a cada verso, revelada ao público. É um recorte de uma história, uma vez que a construção do diálogo apresenta certa intimidade entre as duas pessoas. (maiores detalhes foram analisados no item “Capítulo 3 - 1.2. Criando Dramaturgias: *Gostoso Demais* e *Sinal Fechado*”).

A dança vibracional da Cena 13 – *Dança Vibracional* –, intitulada “Balada” pelo músico Ricardo Severo está relacionada ao fato da percepção musical dos surdos. Nesta cena, há uma abrupta interrupção do som, quando Mariana, por exemplo, está dançando com os gestos ao som da música que traz fortes batidas das danças brasileiras e repentinamente a música pára. Ela faz sons, ruídos, gestos que reclamam o porquê o som parou. Desta forma, remete aos relatos de Laborit que quando garota mordia a haste da viola do tio para sentir nos dentes a vibração do som ou colocava os ouvidos na madeira do piano para senti-lo quando o pai o tocava. Segue abaixo tal trecho de seu livro que remete a este fato grifado por Mariana:

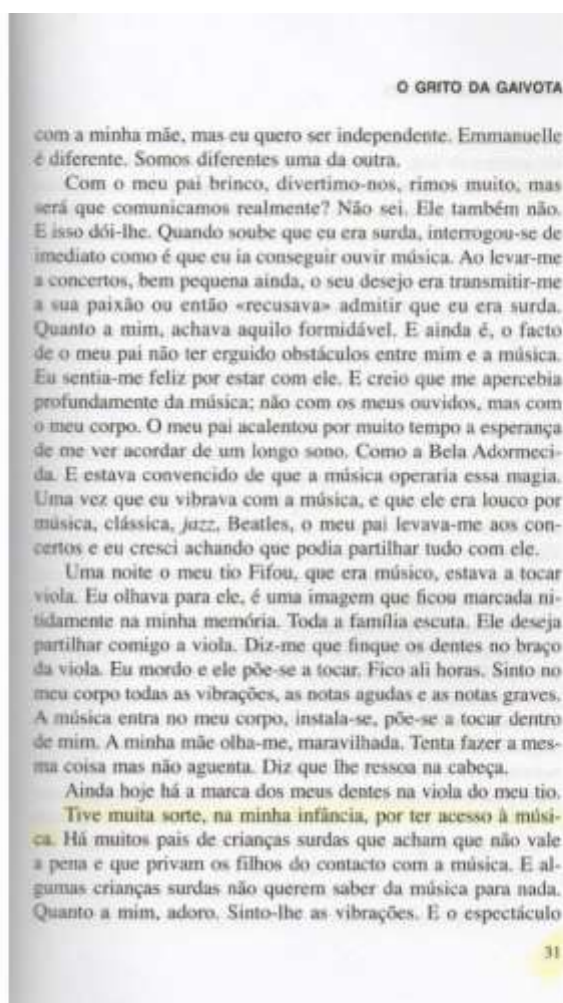


Ilustração n°56: Grifo de Mariana da p.31 do Livro *O Grito da Gaivota* de Emmanuelle Laborit.

Além disso, ao final da apresentação que a artista realizou para os surdos, todos subiram ao palco e começaram a dançar. Este relato de experiência da artista demonstra, então, como os não ouvintes se relacionam com o som, ou seja, vibrando junta a ele.

A última cena de “2 Mundos”, Cena 14 – *Citações de Laborit* – destaca a importância da língua gestual enquanto sua forma de expressão e comunicação entre esse “mundo duplo” entre surdos e ouvintes. O processo de aquisição de uma nova língua, até o bilinguismo, é fruto da neuroplasticidade humana e de suas potencialidades. Essa ideia correlaciona-se com Laborit quando afirma que suas mãos são bilíngues, pois diz respeito à plasticidade do corpo. As mãos que são nossa ferramenta de captura para alcançar os objetos, o alimento, e trazê-los para perto, captam as palavras e transformam-nas em gestos concretos na sintaxe corporal. Tornam-se portadoras do sentido. A gramática da escrita é desenhada no ar em forma de gestos que são associados ao significado dentro de certo contexto dando corpo a uma conversa. Os gestos, traçando um paralelo ao pensamento de Salles (2004), são “palavras a espera do corpo” (p.118) – livro que indicado e emprestado a mim pela artista.

Dois surdos estrangeiros, assim, segundo a autora, facilmente caem em situação de fala fluente, pois a arbitrariedade da língua perde para a objetividade e concretude dos gestos. Nos últimos minutos do espetáculo, Mariana traz, em LIBRAS, a citação de Laborit, extraída do final do livro *O Grito da Gaivota*. A seguir:

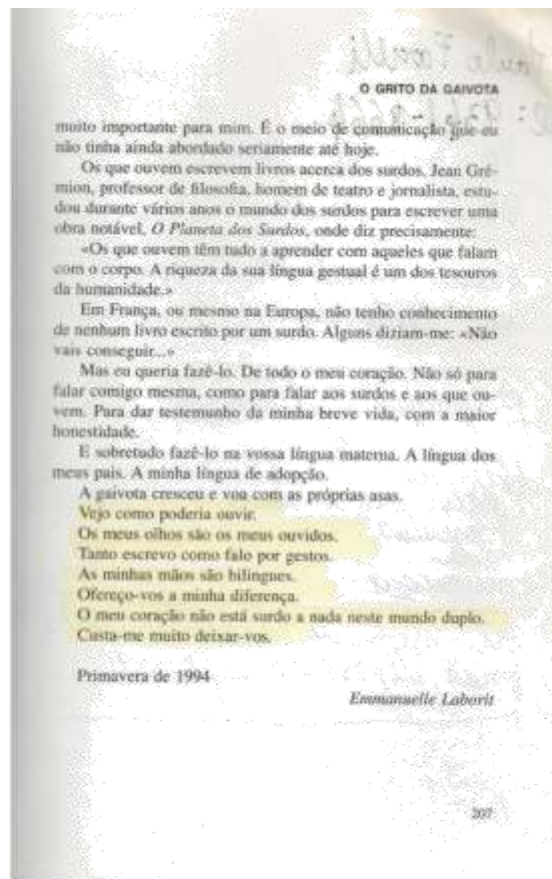


Ilustração nº57: Grifo de Mariana da p.207 do Livro O Grito da Gaivota de Emmanuelle Laborit.

"Olho do mesmo modo com que poderia escutar. Meus olhos são meus ouvidos. Escrevo do mesmo modo com que me exprimo por sinais. Minhas mãos são bilíngues. Ofereço-lhes minha diferença. Meu coração não é surdo a nada neste duplo mundo. (...)", citação falada oralmente e em LIBRAS, por Mariana, ao final da última cena.

3.2.3 Criação da dramaturgia do corpo na cena

Em uma peça de teatro, geralmente, a sequência de cenas indica um avanço narrativo para o “desenrolar” de uma trama que, por sua vez, aponta para um suposto desfecho do enredo. A dramaturgia se dá, portanto, por diversas situações em cadeia, encontros e desencontros ou até mesmo breves cenas (esquetes) que, por fim, constroem o argumento da peça.

O fato é que para a linguagem da dança o corpo é o próprio argumento. “2 Mundos” também apresenta cenas, assim como as peças teatrais e muitas outras de dança contemporânea, no entanto, torna-se um trabalho metalinguístico, i.e. trata da própria matéria que apresenta: a comunicação. É uma proposta que coloca a voz fisicamente em cena. Na concretude dos gestos da língua de sinais junto à dança é travada a conversa entre o solo de Mariana e o público: surdos e ouvintes.

Nesse caso, as cenas indicam caminhos que essa “voz do silêncio” percorre até encontrar o corpo e se estabelecer enquanto língua de sinais. Mariana encontra na dança, com seu complexo conjunto sistêmico, uma linguagem enquanto meio fértil para a comunicação ou expressão do percurso daquela voz. O código da LIBRAS, dançado, ganha uma roupagem poética e gestos trabalhados com a qualidade de movimento da artista. A dramaturgia do corpo proposta por Mariana para este trabalho é, portanto, fruto do diálogo entre a plasticidade da língua de sinais e a potencialidade da dança enquanto meio para expressá-la de forma não convencional. É, no fundo, o fazer da dança contemporânea: pesquisar e criar movimentos que, a primeira vista, até parecem convencionais, mas que, aos poucos, dentro da cena ganham densidade dramatúrgica.

La dramaturgia de la danza debe tener siempre presente que cada pieza exige sus propias metodologías e dinámicas. A cada pieza le corresponde sus métodos particulares de incorporación e actualización. (Lepecki, 2010, p.172)

[...] entre “escritura incuestionable” e acción física, sugiero que la tensión en la que actúa la dramaturgia es la que existe entre un *terreno confuso de dispersión como punto de partida* y un *terreno de cohesión fragmentaria como punto final*. (Lepecki, 2010, p.173)

As cenas para esta perspectiva da dança indicam passagens de um estado corporal para outro. Estas passagens, por sua vez, apontam para a evolução dramatúrgica do espetáculo. Não se tem aqui uma evolução de cenas no sentido hierárquico ou ainda como um caminhar para um desfecho com algum juízo de valor – final feliz, triste ou neutro – porém,

um trânsito que busca tornar claro para o público como um mesmo corpo assume diferentes estados a ponto de comunicar uma trama, um assunto, uma questão.

Procuo não utilizar a palavra história para evitar a confusão com a necessidade narrativa que muitas vezes o público pode vir a ter diante de um espetáculo de dança contemporânea. A questão se dá porque um dos focos provocativos e, ao mesmo tempo, instigante da dança contemporânea é, justamente, a pesquisa de movimento. Para Mariana, certamente, o argumento fundamental: pensar o corpo é o que, afinal, move a artista e nos move no mundo.

Em “2 Mundos”, quando o mundo do silêncio e o mundo do ruído, não só se misturam, mas também interagem entre si, são movidos pelo espetáculo, ao mesmo tempo, nos move. Trata a inclusão, como uma das questões postas em cena, enquanto um assunto desafiador e recorrente em pesquisas, não só para a área de educação, mas também da construção de um imaginário sobre as possibilidades reais de comunicação entre todos: ouvintes ou não, visuais ou não, literalmente, entre as pessoas.

Sobre a inclusão, Mariana ressalta o respeito ao diferente e retoma, assim, o sentido do trabalho existir que é, na verdade, o que dá voz a artista. Em conversa com a mesma, refletimos que o governo aproveita muito pouco uma das melhores qualidades do artista: o olhar. Preocupados se “o pão está servindo ao circo e se este está lotado” (ou seja, focados em apenas oferecer entretenimento às massas), se esquecem, por completo, de que o artista é um visionário que está farejando as demandas da próxima geração – vanguardistas a serviço do porvir.

As mídias¹⁶⁹ na internet, por exemplo, tornaram-se excelentes ferramentas para o desenvolvimento das redes. Servem de instrumental para a pesquisa de ibope ou marketing digital. Porém, quanto ao marketing social ou do artista que está a serviço de sua criatividade,

¹⁶⁹ Em português de Portugal, *media*.

aqueles apontamentos sobre as necessidades de uma política pública consistente, ainda é faltoso, no Brasil. Ele levanta as necessidades da alma de toda uma geração. Fala aos gestos, com o corpo, com a voz de quem se debruça às questões que passam despercebidas ao agitado cotidiano do mundo atual. Entra em uma eterna zona de risco da situação criativa, ao estar disponível e exposto ao que virá para ser expresso tratando-o como seu ofício. Propõe caminhos, devota seu tempo à arte, sua musa. Na sua obra estará muito do mínimo que uma sociedade poderia se atentar para um salto coletivo evolutivo quanto às relações humanas.

Uma hipótese cogitada pela artista foi a utilização de um RAP do músico brasileiro Gabriel O Pensador¹⁷⁰ como material dramatúrgico dizendo-o em LIBRAS, mas tal ideia foi abandonada devido a velocidade com que as palavras são ditas neste estilo de música. Para o esboço do movimento coreográfico, entre os materiais resgatados, levantei o rascunho abaixo feito por Mariana em uma folha de bandeja de restaurante. Entre o tempo da criação e o da refeição, do Chronos ao Kairós, ela dá voz à criatividade e traça o passo-a-passo para a movimentação das Cenas 2, 3 e 4, detalhadas no subtítulo anterior.

¹⁷⁰ Compositor, rapper e escritor brasileiro.



Ilustração nº58: Rascunho de Mariana sobre a estrutura dramática de “2 Mundos”.

A dramaturgia do corpo se dá no fazer da cena, mas Mariana dialoga com todos os aparatos que a cerca para ancorar sua criatividade. Deste entre rabiscos e gestos, surge, então, o movimento da cena contemporânea dentro de sua dança contemporânea, na verdade, de seu pensamento sobre o contemporâneo.

3.3 PELA DRAMATURGIA DE UM CORPO-ENTRE

O corpo de Mariana está em “2 Mundos” entre dois mundos: o de surdos e o de ouvintes. É por meio da dança que a dramaturgia do corpo integra esse “entre” duplo mundo. Estar no entre, neste caso, para a artista é longe de ocupar uma zona de indecisão. O entre é, para ela, uma região porosa sendo ela essa própria membrana que filtra o que sai de um mundo empírico e entra para outro de aspiração poética. É estar entre a concretude do gesto e a abstração da palavra. A artista é a própria arbitrariedade dentro da linguagem da dança. Enquanto dramaturgista de suas cenas, em parceria com outros olhares, constrói sua visão em dança e dá voz ao corpo.

Neste sentido, uma obra de arte traduz-se em matriz, fonte de pesquisa e referência como forma de conhecer não apenas o homem que a produz, situando-o no tempo e no espaço, mas também para conhecer o homem que a observa. A obra de arte, aqui, reafirma seu papel de filtrar o olhar sobre o universo: aquilo que se representa também pode se estabelecer como metonímia. (Camargo, 2008, p.44)

Da parte pelo todo, do todo pela parte, em uma relação metonímica, o espetáculo de dança, como uma obra de arte não estática, é o resultado do que o corpo filtrou e, ali, em Estado Cênico, como coloca Camargo (2008) apresenta ao público. Este estado travado entre espaço cênico, ator ou bailarino e público torna o homem como objeto de percepção e, ao mesmo tempo, dependente dele mesmo como espectador.

Em dança, assim como as pinturas (obras de arte estáticas e atemporais), o corpo, temporal e dinâmico, passa pela imitação de movimentos dos animais e da natureza; depois, pela representação, pois os grandes balés de repertório são o exemplo vivo desta arte, e por

hora, a apresentação, uma vez que aquele filtro da dança contemporânea expressa uma das possibilidades dentre as várias que há para as potencialidades desta arte¹⁷¹.

Transita entre a dança e o teatro. Segundo Corradini (2010, p.2):

Lugar transitório constituído pela interação entre duas (ou mais) instâncias do conhecimento, propício à configuração de sínteses *zona de transitividade* (ZT) também pode ser entendida, conforme aponta Britto (2008a), como configurações transitórias resultantes de processos de cooperação entre dois (ou mais) campos disciplinares, cuja continuidade interativa promove a expansão de um campo no(s) outro(s).

É nesta zona de trânsito que Mariana fomenta seus trabalhos, reflexos de uma (co)evolução entra as duas artes ou, para usar o termos de Corradini (2010), de uma “cooperação mútua”, recíproca, que se retro alimenta e gera um “corpo propositor dramático”. A artista empresta da cena teatral as expressões, os textos e a possibilidade de construir personagens dando lhes vida e presença na cena contemporânea da dança. Seu corpo disponibiliza ferramentas de ancoragem, como diz, para saltar para além da cena. Busca a cada ensaio treinar este estado corporal que a permite trabalhar com o afeto e toda a energia que embala a leveza e sustentação de seus gestos.

Apesar de seu estado de corpo disponível, carrega seu repertório técnico e ativa sua memória corporal para quando necessária. Estar disponível não significa tornar-se aquele “corpo teflon” como disse Gil (2001), mas a favor da construção de um estado consciente de acessibilidade criativa. É um corpo acordado para o risco do que virá para o processo criativo, entre cena e público, entre dança e teatro, entre si e o mundo, vive no “entre”, se questiona, instiga e provoca.

Este campo se abre como fronteira para articular dois espaços e moldar um terceiro neste mapa. A fronteira é um —entre dois: ponto de passagem, de interação, de ambiguidade em sua função simultânea de saída e entrada (Certeau, 1999, p. 212-213). E não são corporeidade e teatralidade produções que só existem em contextos

¹⁷¹ Esta reflexão sobre a imitação, representação, apresentação e comunicação remete às anotações das aulas de Estética, disciplina ministrada pelo Profº Drº Daniel Tércio Ramos Guimarães para este curso de mestrado.

relacionais? Tudo se passa num —entrel corpos vivos e/ou inanimados, num meio que apela a negociações e considera pontos de referência e escolhas próprios para compor sentidos, os quais jamais serão iguais aos de outro um (ainda que se tente ver as mesmas coisas, falar a mesma língua, ter os mesmo valores...). No —entre são estabelecidos somente pactos provisórios, sempre passíveis de revisão. No “entre” cada lugar é continuamente reversível. (Xavier, 2012, p.149)

Pavis propõe uma definição para a encenação que:

[...] torna-se – ou tê-lo-á sido desde sempre? – a arte de fazer emergir o não dito, o indizível, o silêncio. Ao passar do textual ao visual, ela não é – ou já não é? – a arte de fazer exprimir alguma coisa, de compreender a mensagem e o ruído, tornando-se preferencialmente na arte de fazer emergir o silêncio para um espectador à espera de sentido. A encenação é a visualização do silêncio. (2004, p. 68)

Devemos crer que o corpo tenha um tal poder integrador, ou assimilador, que transforme tudo o que dele se aproxima no espaço e no tempo, num todo homogêneo e unificado – quer dizer orgânico. Por outras palavras o nexo da dança ligar-se-ia ao nexo do corpo como organismo (conjunto), ou como estrutura. (Gil, 2001, p. 85) Ainda em Salles (2004, p.88), no processo criador, “Todo o movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos.”

Este, por sinal, é o corpo de Mariana em “2 Mundos”, aquele que vibra na relação espaço-temporal a força de seus pensamentos atemporais e oriundas de questões universais. Cria uma coerência dramática que parte do corpo e nele se ancora.

4. Hoje, reflexões. Despertares, amanhã!

Tanto a dança já dançada quanto a dança inventada recriam o imaginário individual e coletivo; do grupo e do artista. Imbrincados um no outro, transmitem de geração a geração o legado da atuação criativa do homem que segue, em conjunto, com questões que são de seu tempo, mas também de outrora.

Ao discutir o projeto poético, vimos como esse ambiente afeta o artista, e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (Salles, 2004, p.42)

A dança acontece na potência do presente, conforme cria no agora, revitaliza e atualiza o passado, por vezes, num ato visionário, chega apontar para tendências do futuro. Tudo porque o corpo de Mariana está no “entre”, a dança e o teatro, e com ele as configurações e formatações da vivacidade do agora. Aos 57 anos está ativa, em cena e, certamente, esta vitalidade está ligada às práticas vistas também como técnicas para a saúde e longevidade utilizadas pela artista junto ao seu ofício. A dinâmica do caminho para um processo criativo se dá nesta organicidade dos passos que, para o ato criador, desbravam as passagens durante o caminhar.

Já a dança contemporânea teatral ou para “espetáculos”, acaba por envolver outras esferas provenientes de vários campos do conhecimento e, por isso, buscar percebê-la pelo processo de pesquisa acadêmica, nos leva ao registro, à documentação e à reflexão sobre seu procedimento ou o “como” é criada. Desta forma, a área de *dramaturgia do corpo* pode contribuir para o direcionamento do olhar – do próprio artista, do coreógrafo, dos espectadores – sobre a criação de um espetáculo: desde os *starts* iniciais para sua concepção

até o resultado final. Ela estrutura os pensamentos no corpo e arquiteta as cenas para o projeto cênico. Maurice Bejart (1981 apud Salles, 2004, p.51) afirma que:

Sozinho, no meu canto, posso ter ideias do tema a tratar – ideias de argumentista. Mas o coreógrafo só é despertado pelos corpos. Diante de Suzanne Farrell sentia-me como Botticelli ao encontrar a jovem que pousaria para A Primavera. Antes de encontrá-la, tinha vontade de fazer um quadro. Diante dela, soube que cores utilizar, que formato, que pose.

O que pode vir a ser material dramatúrgico em dança? Onde o corpo se ancora para criá-lo? Como o artista faz o trânsito deste para a pesquisa de movimento? E, por fim, como cria a dramaturgia do corpo na cena? Estas eram minhas perguntas iniciais e, com intuito de respondê-las, acabei encontrando caminhos possíveis para o que move o artista da dança contemporânea a criar um espetáculo; como se dá seu trabalho de pesquisa corporal; quais são os caminhos das articulações entre processo criativo e cena.

Vimos em Pavis (2011) que o termo dramaturgia vem da herança teatral grega calcado na arte de elaborar peças teatrais. Procuramos em Pallottini (1983) e encontramos a dramaturgia aristotélica, que tem como base a tríade dramática – ação dramática, unidade e conflito. Esclarecemos que Aristóteles, em sua *Poética*, faz menção à *unidade da ação* que posteriormente, os pesquisadores apontarão ser esta consequência da unidade de tempo e lugar (não mencionadas pelo filósofo). Para esta perspectiva, entedia-se por ação toda aquela que fosse “una”, ou seja, com começo, meio e fim, presando sempre para o “bom entrosamento” das partes (cenas) de uma peça.

Se existia dramaturgia antes, existiam também dramaturgos? Em Pavis (2011), Quadros (2007), Pais (2002) e Delahunta (2010) entendemos que a função *dramaturg*, palavra alemã, origina o que conhecemos por dramaturgo. Gotthold Ephraim Lessing, em 1776, convidado para trabalhar como crítico teatral no *Teatro Nacional de Hamburgo* escreveu o livro *Dramaturgia de Hamburgo* e lançou o termo dramaturgia como uma “tradição alemã de

teoria e prática que precede e determina encenação de uma peça” (PAVIS, 2011) Entendemos que o dramaturgo não só elabora o texto, mas ainda reflete sobre sua encenação, no entanto, está na esfera crítica e analítica, portanto, completamente de fora do contexto de produção cênica, ensaios e encenação da peça.

Entre 1920 a 1930, o *dramaturg, playwright*¹⁷² e diretor de teatro Bertold Brecht (1898-1956), deslocou o papel do dramaturgo para dentro dos ensaios ao lado do “fazer teatral” e, portanto, imerso pelos ideais da dialética materialista visualizou o teatro como meio de conscientização e mobilização política e social das pessoas diante do sistema capitalista (segundo o argumento para a luta de classes). Para tanto, Brecht percebeu que o dramaturgo era aquele que pensava neste “como”, nesta estrutura para alcançar seus objetivos.

Lehmann (2011) e seu conceito de teatro *pós-dramático* surge nos anos 70. Referimo-nos de um mundo onde após a Idade das Trevas, herdara muitas culpas julgadas pelo inquisitivo tribunal do “santo” ofício, que por sua tradição sobre o conceito de pecado condenava e afastava “o corpo das pessoas”. Já vira duas guerras mundiais, ao final deste cenário, dois bombardeamentos nucleares um de *Hiroshima* e outro em *Nagasaki*, estava vivendo a Guerra Fria e conflitos religiosos, territoriais e de interesses político-econômicos eminentes no oriente médio (os quais ainda perduram até a atualidade).

O pós-dramático chega ao teatro, porque a lógica do drama, em crise, oriundo de um homem que já passara por todos àqueles conflitos, não mais sustenta nos palcos, nas peças, uma coerência de começo, meio e fim, mas sim busca nos fragmentos uma ideia de reconstrução do mundo para uma nova era – de religação desta humanidade “em pedaços”.

Um nexos, um fio condutor, um corpo que se expressa pela lógica do fragmento, ansioso por boas questões e possíveis respostas.

¹⁷² Adotei ambas as referências, porque achei curioso e interessante o inglês utilizar dois termos *dramaturge* ou *dramaturg*, que é o dramaturgo, e *playwright*, que é o escritor ou autor de peças. Talvez, em português, poderia acontecer a confusão de relacionar o escritor à função do dramaturgo, o que não confere necessariamente, e principalmente quando relacionamos o campo à área de dança. Por isso, em algumas pesquisas vemos também o termo dramaturgista.

A dança, por ter o corpo como matéria-prima de seu ato, em 1980, se aproxima de tais ideias pós-dramáticas do teatro e leva à cena questões universais como aprofundamento e busca pela melhor compreensão da psique humana. A lógica da cena, em dança, que se faz, neste momento, a partir da expressão corporal, reflete e apresenta ao homem suas próprias crises. A bailarina Pina Bausch traz para a cena da dança questões existenciais do universo humano e lança da sua imaginação outras possibilidades para a dança teatral.

Como vimos pelo breve levantamento sobre a História da Dança, Noverre (1727-1810) e seu Balé de Ação pela arte da pantomima faz com que a dança dê os primeiros passos rumo a tornar-se uma arte independente, ou seja, um espetáculo teatral dissociado do teatro. Ainda neste empenho, notamos a figura do libretista como um possível primeiro “dramaturgista” da dança por ser o profissional responsável pela pesquisa, seleção e proposição de temáticas para, junto à parceria com o coreógrafo, criarem os espetáculos.

Certamente Bausch e Raimund Hoghe, quem durante 10 anos foi dramaturgista da coreógrafa, inauguram a estrada para diversos outros artistas pesarem, refletirem e proporem um espetáculo de dança – já, neste momento, contemporânea (se acompanharmos a divisão pelo breve levantamento sobre a história da dança realizado no capítulo 1 desta dissertação). Entre o final da Dança Moderna e o início do que conhecemos por Dança Contemporânea, Bausch influencia e estimula o imaginário de muitos artistas com a possibilidade de não só criar movimentos bem como seus próprios métodos ou caminhos técnicos para uma criação cênica em dança que, agora, passa a estar sempre em processo e, por isso, condiz com a figura arquetipal do artista – aquele que, afetado “apaixonadamente”, está a serviço do porvir e do devir.

Segundo vimos em Jung (1986), o artista radicaliza, não frustra o chamado intuitivo de seu fazer, e entra na jornada por um processo de individuação que é o lugar onde “tudo ou nada” está em jogo para realizar-se e seguir para o que lhe move na vida. Mariana Muniz, ao

espelho deste artista e geração (pós Pina Bausch) faz seu próprio caminho. Entre apresentações e exposições, abre espaço para compartilhar parte de sua trajetória ao me receber-me e iluminar meus passos rumo a esta jornada de pesquisa.

Meu encontro com Mariana Muniz intercambiou a escolha de seu espetáculo “2 Mundos” que compôs a IX Mostra de Fomento à Dança para a realização desta pesquisa. A exposição fotográfica *Trajetórias – Mariana Muniz*, que fez parte das ações desta mostra, também contribui para minha percepção de sua obra, pois conduziu este passeio pelo imaginário da artista. É um corpo inquieto que, todo momento, busca na expressão de seus gestos questionar-se sobre o que o move.

Por uma dramaturgia do corpo, a pesquisa nos permitiu pontuar que Mariana integra em seu treinamento corporal, práticas adquiridas ao longo de sua carreira como bailarina, atriz e coreógrafa. Pela contemplação de sua qualidade de movimento em “2 Mundos”, leveza, tonicidade, agilidade, percebi, entre as observações de ensaios e acompanhamento das apresentações, que seu trabalho corporal estava para além de uma pesquisa de movimento transformada em cena pela ação dramática. Era seu próprio corpo quem direcionava a dramaturgia, com suas memórias e buscas por jeitos de melhor expressar-se. Sempre indo ao encontro de práticas para um corpo mais “acordado” fisicamente e consciente ao explorar seus potenciais.

A dramaturgia é a mediadora. Ela negocia, entre os materiais recolhidos e a pesquisa corporal, os movimentos que serão transformados em cena. É, portanto, uma dramaturgia do corpo, porque é nele, dele que se constrói e com ele que Mariana Muniz articula as ideias para o espetáculo. Por um processo de constelação de si mesma (ou escuta do self, para utilizar um termo de Jung (1986)), a negociação se dá entre relações, memórias de técnicas em dança adquiridas desde sua formação em dança, até os percursos que fora traçando sobre, cada vez mais, extrair as potencialidades do corpo e de seu auto-conhecimento.

Técnica clássica, danças brasileiras, T'ai Chi Chuan, Eutonia, Euritmia, Yoga foram algumas das passagens que Mariana citou durante a entrevista, utilizada como instrumental de recolha de informações, apontamentos e registro sobre o processo criativo de “2 Mundos”.

Dividida em etapas inspiradas pela leitura de Baptista (2008) a entrevista auxiliou-me a traçar caminhos e percursos para a pesquisa. *O caminho, o caminhante, o caminhar, as pedras no caminho e a dança como caminho? Teatro como caminho? A Dança e o Teatro como caminhos para o corpo que dança e atua?* Foram norteadores que, aos poucos, direcionaram meu olhar e observação durante os ensaios que acompanhei para registrar apontamentos, gravações e fotos; todos levantados como documentos de processo, segundo Salles (2004).

Gerda Alexander (1908-1994), em seu livro *Eutonia um caminho para a percepção corporal* (1983), relata que inspirada por Rudolf Steiner, que organizava o trabalho em pequenos grupos com traços comuns, lança a prática de terapia em grupo não existente até então. Logo, a Eutonia serve tanto ao atendimento terapêutico individual quanto grupal ou ainda como prática adquirida com os anos de experiência até que o aluno se trone independente. A *Eutonia* é utilizada por Mariana, segundo a artista, para “acordar” seu corpo antes dos ensaios e apresentações, como observado. Aliás, os quatro caminhos de prática corporal, detalhados durante a pesquisa e vivenciados por Mariana são para um fim independente que o praticante possa, após experiência, adotar enquanto conduta em sua própria vida.

Com a *Euritmia*, a artista tomou contato, quando professora universitária, aprendeu e utilizou para criar algumas das cenas de “2 Mundos”. Os desenhos sobre os movimentos eurítmicos auxiliaram na composição de sua movimentação cênica e desenho coreográfico (trajeto) no palco. Revelaram também forte influência para seus movimentos corporais, posturas em pausa e consciência de movimentos internos, por exemplo, como os músculos da laringe movem-se para produzir a letra “A”.

A Eurytmia é fruto dos princípios fundamentados pela Antroposofia, Ciência criada por Rudolf Steiner (1861-1925), quem a difundiu e divulgou por meio de suas ações no mundo. Por meio da Pedagogia Waldorf, da Ciência Espiritual, e de uma série de conferências palestradas pelo mesmo ao início do século XX afirmando a assertiva sobre a existência de “dois Mundos”: um físico das Leis Naturais e outro dirigido pelas Leis da Razão que são espirituais provenientes desta ligação cósmica de um homem que vive entre este mundo visível e aquele “oculto” (apenas no nome, mas que para os iniciados seria, pois, a luz da nova era).

Steiner nos leva a refletir para a figura do artista como aquele que pode adentrar no mundo espiritual com “maior facilidade”, porque está disposto a provocar sua própria “monotonia artificial”. Ao se deparar com o esvaziamento de si, permite tocar e contemplar esferas ainda não criadas – se lançar para a invenção. Tudo o que criam já está no mundo aos olhos nus da plateia, mas a qualidade do invento está ao alcance do olhar para o arranjo especial que surgirá em face ao conteúdo. É uma qualidade honesta do pensar que se revela a quem a ele se debruça com, consideração, mas acima de tudo, independência do mundo exterior. (Steiner, 2009)

Mariana estuda *T`ai Chi Chuan*, na China e, no Brasil, ministra aulas desta prática. A influência de um “combate sem luta” oriunda do pensamento chinês sobre os opostos Yin e Yang compõe a refinada qualidade de sua movimentação. Percebi que Mariana, ágil, trava esta relação com a plateia buscando o equilíbrio entre a tríade cênica: artista, obra e espectador. Vimos em Camargo (2011) que estes três são a base, para o acontecimento da peça e, portanto, geram a obra que contemplamos, mas que também nos contempla. Seja na dança seja no teatro. A atitude da artista perante a presença da plateia revela uma abertura desta escuta do corpo que, em cena, pratica um *ato total*, para relembrar Grotowski (2011).

Encontramos em Stanislavski (2010) o início dos questionamentos deste diretor sobre o trabalho do ator com a proposta da memória emotiva como inspiração para a criação. Dirigimo-nos ao Grotowski (2011) e encontramos que o ator não pode ficar a deriva da inspiração esperando que este acesso seja uma “receita” para seu processo criativo. Portanto, sugere que o método deve ser reinventado pelo caminhar de cada ator que já deve dominar as técnicas básicas de preparação corporal, justamente, para ir além do que já sabe. Estes princípios, aliás são referências para o trabalho corporal de Mariana, tanto na dança quanto no teatro. Notamos que muitos dos exercícios sugeridos por Grotowski têm influência da Hatha-Yoga e do método Dalcroze¹⁷³.

Uma das apresentações de “2 Mundos”, teve o privilégio de receber pessoas em sua maioria oriundas do teatro, como público. Notável foi a fala de Mariana pouco antes de entrar em cena “Hoje, o público que virá é boa parte do teatro. É um outro lugar. É muito diferente do pessoal da dança. Entende? É um outro olhar para o movimento.”

Após a apresentação, percebi o que acabara de assistir. Disse à Mariana que seria um espetáculo de dança-teatro. A expressividade facial foi ampliada em considerável proporção. Os movimentos antes fluidos tornaram-se “estacatos” como se a artista, corajosamente, revelasse ao público um trabalho de construção de um corpo cênico. Vi diferentes personagens que se expressavam segundo aquele estado atualizado de um corpo que se apresenta para um público do teatro. Por um corpo poroso, tanto do artista quanto do público, que para filtrar o essencial na arte da cena, deixam-se afetar e atingir pelo acontecimento e encontro presente.

Grotowski (2011) ainda ensina que “O impulso, entretanto, deve preceder o próprio movimento. Esse impulso deve vir visivelmente do corpo.” o ator deve em seu treino buscar esses impulsos, pois “Essa procura deve ser destinada, particularmente, a uma adaptação do

¹⁷³Tanto a Eutonia quanto a Euritmia foram alvo de vários músicos, que trabalharam com tais práticas, e influenciadas pelo método Dalcroze.

corpo ao gesto e vice-versa. O nosso corpo deve adaptar-se a cada movimento.” (p.148)

Adaptar o espetáculo para receber um público do teatro, contado com as ferramentas e toda bagagem corporal de antes é, como diria Grotowski, um gesto de coragem ao revelar-se, desnudar-se perante o público, mas também indício de claro auto-domínio e conhecimento.

Tamanha habilidade e genialidade, além de uma sensibilidade consciente sobre o corpo fez com que Mariana, em estado de prontidão física, leva-se o público para o diálogo, literalmente, entre “2 Mundos”: o do silêncio dos gestos de dança e o do ruído com intervenção das citações e palavras junto aos gestos da LIBRAS. Palavras e silêncio se misturaram. “Estamos diante de dois mundos que se cruzam; dois mundos: o do pensamento e o do movimento, que se misturam de tal forma que por vezes a distinção é puramente formal (...) “a consciência do corpo é movimento do pensamento.” (Gil, 2001, p. 246-247, apud Tavares, 2013, p. 273)

Os caminhos para o treino do corpo, aos moldes do que Grotowski (2011) sugere, vão de encontro com a busca de cada artista com sua estratégia individual de trabalho e, podem ser funcionais, segundo a consciência que cada qual tem de seu próprio corpo. Mariana busca na Eutonia, por exemplo, um caminho para auto-avaliação de seu estado corporal em prol de acordar seu corpo ao início de todo ensaio ou processo criativo. O T`ai Chi Chuan é outro instrumental e caminho para o auto-conhecimento junto à Yoga que influencia a Eutonia e suas posições de controle. A Eúritmia também apontou para uma forma de perceber no corpo como se dá o trabalho corporal para a produção de cada letra do alfabeto por meio do movimento, portanto, também uma fermenta para o trabalho criativo.

A meditação em movimento é um dos pilares do T`ai Chi Chuan e a artista traz para a cena esta possibilidade de ancoragem para as ações de sua dança. A economia de energia, já proposta antes pela Eutonia, com o T`ai Chi ganha sustância no corpo de Mariana garantindo-lhe leveza, auto-controle e liberdade, para inclusive, modificar intenção do movimento. Isto

foi notável durante a apresentação de “2 Mundos” para uma plateia, em sua maioria, composta por pessoas da área teatral, quando Mariana direcionou os gestos para um certo “excesso”, mas que conferia aos movimentos uma densidade dirigida ao interesse o olhar daquele público.

O *Yoga* e sua passagem pelo Prof^o Hermógenes estão presentes, principalmente, quanto às noções de anatomia. Mariana costuma utilizar o livro *Músculos Chaves do Yoga – Guia de Anatomia Funcional* para aprofundamento de seus conhecimentos e auxiliar para as oficinas que ministra. O *yoga* também se aproxima do T`ai Chi com relação ao centrar-se em si mesmo e busca por uma coerência atitudinal diante da vida quanto aos exercícios constantes a procura de maior saúde e longevidade. A técnica mista comum aos artistas da dança contemporânea, que criam seu próprio método de trabalho, volta-se para a disposição destes em prol da pesquisa de movimento. Há uma preocupação de busca por uma coerência interna sobre a criação de um espetáculo que, geralmente, é fruto de questões cruciais para o artista.

O T`ai Chi se aproxima do Hatha-yoga, embora cada prática tenha a sua peculiaridade. Se o primeiro tem a concentração nos constantes movimentos encadeados; o segundo, busca nos exercícios isométricos ou de força estática o trabalho de energização, flexibilização e integração do corpo como prática de longevidade e, dependendo do ponto de vista, até para um encaminhamento “espiritual” ou de auto-conhecimento. Ademais:

Os termos complementares que servem para definir os movimentos são, em geral, os de mobilidade/imobilidade, flexibilidade/rigidez, abertura/fechamento. Mas, assim como no seio do Yang reside o Yin e no seio do Yin, o Yang, assim na imobilidade há mobilidade e na mobilidade, imobilidade. (Despeux, 1981, p.55)

Ambos tomam o trabalho com a energia, como um componente corpóreo e, portanto, físico e tangível, passível de desenvolvimento por um processo de descobertas sobre si e contato com um lado mais existencial e essencial sobre o ser humano. Os meridianos ou

canais por onde circula energia fazem parte do trabalho pelas técnicas desenvolvidas pelo T`ai Chi Chuan. Segundo Liu Peizhong (apud Despeux, 1981), o ponto Lingtai é a sede da energia espiritual e quando concentramos a prática nele a técnica nos leva a “fazer voltar a essência e reparar o cérebro.”

Comparar o Hatha-Yoga com o T`ai Chi, após este levantamento sobre ambas as práticas, seria um possível vislumbre para pesquisas futuras. Pelas semelhanças e diferenças, poderíamos voltar o foco para como se dá o caminho do trabalho energético e as possibilidades que este confere ao fazer do artista que lida com o corpo cotidianamente, conseqüentemente, com o desgaste energético, como atores e bailarinos. Destacar a questão da energia é considerar que a impulsão a qual move o artista à disciplina, à dedicação integral e à jornada criativa também mobiliza o praticante por uma busca para além do estado inicial de seu corpo – seja longevidade, seja espiritualidade ou até uma compreensão maior sobre o ser humano e o universo – como um mergulho em si mesmo.

“2 Mundos” é um espetáculo de dança contemporânea e, portanto, propõe questões pontuais sobre o tema sobre o qual é criado: o universo da LIBRAS. A Língua de Sinais Brasileira nas mãos de Mariana torna-se gestos poéticos e metafóricos. No entanto, a metáfora e a poesia extraída dos gestos é uma das complexidades que a artista se dispôs a aventurar-se e ir à busca pelas possibilidades dentro da plasticidade presente na linguagem da dança.

Vivenciar como este corpo ganha voz e se torna “bilíngue”, como diz Laborit (2000), é explorar a potencialidade dos gestos criarem uma poesia corpórea, física e concreta. Neste sentido, o poeta Ferreira Gullar é uma forte influência para o processo criativo de Mariana.

O *yi* ou “pensamento criador” é um termo que designa a ideia de volição, de intenção. Para os mestres de artes marciais o “*yi* é a intenção do meu coração”. Às vezes, encontra-se o termo *xin* que é coração. Se *yi* é pensamento o *xin* é coração, “tanto “mover as mãos com o coração” quanto “mover as mãos pelo pensamento””(Despeux, 1981, p.71) É desta forma que

a LIBRAS se faz corpo na dança de Mariana. Faz valer, assim, o *Xinsheng* ou “o discurso do coração” quando o corpo se funde a energia espiritual a “palavra do coração” o *yi* se escoa por si só”. (Despeux, 1981, p.72)

Ao longo do caminho, uma relação mestre e discípula foi construída entre Mariana e eu. No entanto, calcada em uma parceria que permitiu o compartilhar de ideias, de pontos-de-vista, de opiniões e, nesta troca, a intimidade estabelecida confere um acolhimento do olhar do pesquisador e aconchego da pesquisa junto ao artista como parte de seu processo ou “o que torna a obra viva”, como diz Mariana.

Muitos dois mundos, metaforicamente, vem à reflexão e ao pensamento: inclusão¹⁷⁴ e a pessoa com deficiência; silêncio e ruído; linguagem e movimento; dança e comunicação; corpo e dramaturgia. Concordamos com Lepecki, porque se o dramaturgista, como visto neste trabalho, é a própria artista, as companhias que tem um dramaturgo podem (e devem a meu ver) incluí-lo no trabalho de feitura da dança. Se ele foi o guardião do sentido, hoje, quer compartilhar seus segredos e, para tanto, precisa de parcerias, inclusive, dos próprios bailarinos.

Dance is an image-based art form. You must rely on the eye.” And my answer, of course, would be, yes I have to engage my vision. But the question is how I want to engage the senses. If I enter in the studio and the work being done at that moment requires a critique, or an expansion, of the visual field, I obviously have “to enter” with the eye. The thing is that I can reinvent this eye. For instance, I can make it listen. Or I use it to lick and taste the scene. So, to summarize: I enter in the studio as dramaturge by running away from the external eye. Just as the dancers and the choreographer, I enter to find a (new) body. That’s the most important task of the dance dramaturge -- to constantly explore possible sensorial manifestoes. (Lepecki apud DeLahunta, 2000)

¹⁷⁴ Pensamos para além da inclusão ao mobilizar uma plateia de não ouvintes para assistir uma apresentação de dança. Segundo reflexões de Emmanuelle Laborit (2000), lançamos a possibilidade de também os surdos poderem atuar ao verem suas questões em cena, identificarem-se, e passar a ter o outro como referência ou semelhança de si, aos moldes de sua trajetória como a conquista do Prêmio Molière nos palcos franceses.

O artista é aquele que possui os campos do universo sensorial mais propícios e abertos a desenvolver, portanto, trabalhos artísticos que levam à humanidade a tocarem em questões menos superficiais. Chegamos, por meio de “2 Mundos”, espetáculo de dança contemporânea belamente criado pela artista Mariana Muniz e passamos para direcionar o olhar, por uma educação estética e ética, a procura de perceber como a dramaturgia nasce, cresce, se reproduz e ganha vida para além daquele corpo.

Uma vez que a dramaturgia é algo que, na dança contemporânea, funciona como uma lanterna que ilumina e filtra o que é fundamental ser visto, no caso deste espetáculo em 45 minutos pelo público. Questionamo-nos sobre a responsabilidade visionária do artista ser aquele responsável pelas imagens que povoarão o imaginário humano sobre o que é, o que foi, com nuances do que pode vir a ser arte. Além de criar novos caminhos, por vezes métodos, para criação e preparo corporal em dança. Por meio da observação dos ensaios, do espetáculo e de uma entrevista feita pessoalmente à Mariana Muniz encontramos as práticas, já citadas, utilizadas pela artista para a criação do espetáculo.

A hipótese desta pesquisa lançada a princípio de um artista que faz seu caminho ao caminhar e se lança ao risco, todo o momento, é mantida positiva, porque apesar de estarmos, segundo a Antroposofia, de Steiner, sob influência das leis cármicas, que rememoram a incidência do passado no presente, podemos pelo livre arbítrio para a evolução espiritual, por meio de nossas escolhas e condutas nos “transformarmos” através de novas vivências ou desvios no caminho. Ao ouvir a intuição e a voz interior estaríamos, então, dando força ao corpo astral, alma ou EU maior que vive em nós e guarda a nossa semente ou o “porquê” estamos aqui e agora. Este mora dentro do corpo etérico que por sua vez habita no corpo físico. A mesma Natureza que nos cria, nos destrói. Nela encontramos respaldo até onde vemos. A grande contradição: se esses corpos existem, porque não os vejo? Que outro mundo é esse? Um chamado para a aventura pelo caminho, do inesperado, do artista?

A dança seria, portanto, um meio para que o ser humano possa acessar e entrar em contato com este EU guardador da essência humana, da verdadeira intenção para uma ação. A vontade seria, dentro desta perspectiva, a semente essencial de onde brotam os pensamentos que levariam o ser humano a mover-se no mundo, a agir. Tornar o invisível, visível ou o que antes parecia oculto e, em uma peça de dança, o corpo expressa – foi, também, o que percebemos na atuação de Mariana.

Continua sendo desafiador querer saber mais sobre a essência de cada um. Cabe, então, traçar percursos para uma primeira empreitada em busca de um caminho. Na procura pelos caminhos da artista Mariana Muniz, junto à sua pesquisa de movimento, pudemos ver que é em seu corpo, em sua experiência de si, que está todo o seu instrumental de ancoragem para o processo criativo. Antes, durante e após nos deparamos com a *dramaturgia do corpo*. A palavra dramaturgia herdada do teatro significa em latim “urgência (urgia) na ação (drama)”, ou seja, trazer à expressão artística tudo o que está urgente no corpo do artista para a ação cênica dentro de um processo criativo proposto para a linguagem da dança.

Pelos passos da História da Dança, é possível saber que tal proposição diz respeito ao que a dança contemporânea “abraça” enquanto técnica mista, i.e. buscar caminhos que surgem do que o processo criativo demanda e de toda trajetória vivenciada anteriormente pelo artista. É por esta razão que resolvemos traçar o percurso de treino corporal da artista, uma vez o espetáculo “2 Mundos” ser fruto de sua investida criativa partindo do que Mariana já experienciara em seu corpo enquanto memórias de práticas corporais. Desta forma, sua ideia de trabalhar com o universo da surdez muito em prol de sua busca, antes já perseguida, pela relação entre corpo, palavra e som, é construída por movimentos envolvidos por um corpo que já trazia consigo uma História e um histórico em dança. Sua noção sempre de partir do que se é, do que já se tem para criar o que se almeja na inquietude do agora.

Debruçar-se em uma pesquisa sobre o corpo é, sempre, motivos de infinitas possibilidades e descobertas. Ele, por ser objeto de pesquisa, é o responsável, ao mesmo tempo, o pesquisador de si mesmo.

Hoje, o artista contemporâneo, é aquele profissional “multitarefa”, enquanto cria seu próprio treino corporal, a partir de suas vivências, busca meios e recursos para promover sua obra e funciona, na maioria das vezes, como dramaturgista de si mesmo. Esta é a artista Mariana Muniz. Toda a estrutura colaborativa existe e participa enquanto cúmplices em prol da obra. Podemos traçar um paralelo direto entre a fala de Pais (2010) abaixo e o que esta pesquisa buscou sobre o processo para a dramaturgia do corpo na dança:

Do ponto de vista artístico, o crime compensa porque a evolução da arte é um movimento de recriação do real (ou de criação de realidades) Este se desenvolve e se aperfeiçoa por meio de alterações sucessivas que subvertem perturbam e abalam os códigos estéticos e de comunicação, gerando-os de novo. A originalidade da obra de arte consiste nisto: na dramaturgia que constrói um outro mundo, detentor de uma verdade e uma cumplicidade renovadas. A cada nova descoberta, a arte constrói novas possibilidades de sentido, novas realidades, novos caminhos. (p.98-99)

Neste sentido, a etimologia da palavra vinda do grego “dramatourgós” enquanto “poeta da cena” encontrada no *Duden (Deutsches Universal Wörterbuch)* indicada por Saadi (2010, p.102) cabe perfeitamente à artista Mariana Muniz – adicionaria a qualidade de artesã de sua dança. Vale fazer algumas ressalvas sobre este artesão da cena: o dramaturgista.

A dramaturgia é a responsável pela construção do imaginário da obra de um artista. Dos mitos pessoais aos infinitos temas abordados em um espetáculo de artistas criadores na dança contemporânea, o dramaturgista recorta, filtra, seleciona, aponta faz toda a função de um “gestor da cena” ou um artesão da cena e dos corpos dançantes. Em um processo de negociação mediada pelos dispositivos cênicos consegue tecer uma trama corporal que será base para a expressão do imaginário do artista. As danças que são remontagens de repertórios tanto clássicos quanto modernos ou contemporâneos também estão inclusas na função do

dramaturgista no que tange trazer para os dias atuais – dentro dos recursos que se têm disponíveis para a construção da cena – caminhos possíveis para o fazer artístico de antes.

Na definição de Eugênio Barba, esta é a “*dramaturgy of changing states*”, ou seja, a dramaturgia de mudanças de estado para ele se refere a uma coerência interna da performance, mas também a seus pontos ocultos que cabe ao público desvendar. Assim:

And lastly, the one that I call *dramaturgy of changing states*, when the entirety of what we show manages to evoke something totally different, similar to when a song develops another sound line through the harmonics. In a performance, this *dramaturgy of changing states* distills or captures hidden significances, which are often involuntary on the part of the actors as well as the director, and are different for every spectator. It gives the performance not only a coherence of its own but also a sense of mystery. (Barba, 2000)

Organizar, estruturar, arquitetar, articular, enfim, nestes verbos implicam quatro ações fundamentais para o trabalho de dramaturgia do corpo. Primeiro organiza-se os materiais para uma pesquisa corporal; segundo, como resultante desta investida, temos pequenas estruturas, ou fragmentos, ou ainda, breves sequências de movimentos, lembrando que o corpo se ancora em suas próprias pesquisas corporais para criar; terceiro é o desafio de arquitetar ou tramar, o que significa transportar as pequenas estruturas para dentro de um projeto, no caso o espetáculo; por último, as articulações em cenas e como o jogo entre elas pode formar o espetáculo criando nexos de sentido. A direção se dá ao longo da criação e durante o processo.

Essas ações imbricadas em todo processo criativo significam posicionar-se. Todo projeto de criação é um ato de posicionamento diante de si, da obra e do espectador. O *Estado Cênico*, em Camargo (2011), é esta partilha dentro desta tríade (corpo, cena e espectador). Cada cúmplice para um crime que compensa, lembrando os termos de Pais (2002) participa deste caso dando voz à dramaturgia.

Certamente, se narrar uma história adaptada de um texto literário para a linguagem da dança, é sinônimo de técnica, preparo físico e dramaturgico, levar à cena uma dramaturgia que parta de questões intrigantes propostas pelo artista, é arriscar-se. O trabalho do artista é esta empreitada que vive no risco e em uma zona membranosa: ele não está completamente em vertigem e no delírio, porque consciente de seu empenho, retorna, para elaborar suas divagações. É um corpo poroso que se permite ao risco.

A dramaturgia do corpo vai, ao longo do espetáculo, revelando ao espectador o posicionamento do artista: o que ele quer comunicar, a beleza da peça, o jeito que a criou, acontece neste “pacto” que é o momento do espetáculo enquanto acontecimento. Ao mesmo tempo, apesar de previamente arquitetada, ela vai acontecendo para o artista no decorrer da cena.

Esta pesquisa pretendeu das práticas apresentar um caminho para a criação em dança. Para uma dança que pulsa e permanece o caminho é, senão, a própria dança, junta aos caminhos percorridos para que ela aconteça. Trazê-la para as discussões acadêmicas é, também, ampliar a pauta para o diálogo entre a dança e outras esferas por ela contagiadas. Este campo de relações transforma-se em solo fértil para estudo sobre processos de criação.

As pesquisas deste campo são peculiares e lidam com materiais tidos como documentos de processo do artista que podem apontar para um possível método ou caminho para a criação. Um jeito ou um olhar para seu fazer é uma investida que se torna científica a partir do momento que o artista ao lidar com o corpo apresenta às pessoas modos de auto-conhecimento e, até, práticas voltadas para o bem-estar corporal. Difere da conduta do artista, o qual não possui foco exclusivamente terapêutico. No entanto, com esta pesquisa notamos esta interessante aproximação entre práticas que são utilizadas por Mariana como artísticas, porém, anteriormente, com histórico voltado à longevidade, espiritualidade e bem-estar. Há um campo aberto com várias potencialidades para o trabalho corporal.

Quando o corpo passeia pelo “reino das palavras”, ao menos por breves instantes, as energias voltam-se ao ato criador. Na dança de Mariana, este lugar é habitado por infinitas possibilidades, que é, justamente, dentro do percurso que fizemos ao longo da pesquisa, o contato com o entre esta zona de trânsito – ora da dança ora do teatro –, que permite seu corpo expressar-se e ousar na dança... Teatro... Dança... E penetrar surdamente no reino das palavras, como diz o verso de Drummond.

*Morada dos Ancestrais; sem dúvida, a Terra sem Mal também era um lugar acessível aos vivos, aonde era possível, “sem passar pela prova da morte”, ir de corpo e alma.
(Hélène Clastres apud Navarro, 2006).*

E quem sabe, já para os Tupis, não seria a dança este convite?

Referências Bibliográficas

Albano, A. A. (1998) *Tuneu, Tarsila e outros mestres. O aprendizado da arte como um rito de iniciação*. São Paulo: Plexus Editora.

Alexander, G. (1983) *Eutonia Um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes.

Aristóteles (2001) *Arte Poética e Arte Retórica*. São Paulo: Editora Ediouro.

Baptista, S. M. S. (2008) *O Arquétipo do Caminho: Guilgamesh e Parsifal de mãos dadas*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

Barba, E. (2000) *The Drama Review* 44, 4 (T168), Winter 2000. *New York University and the Massachusetts Institute of Technology*.

Bourcier, P. (2001) *História da dança no ocidente*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes.

Brait, B. (1981) *Ferreira Gullar / Seleção de Textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Beth Brait*. São Paulo: Abril Educação.

Camargo, C. A. de A. (2008) *Do lugar de onde se vê*. São Paulo: Editora UNESP. Rio de Janeiro: FUNARTE.

_____ (2011) *Imagens das Palavras*. São Paulo: Indústria Gráfica Pancrom LTDA. Projeto realizado com o apoio do Programa de Ação Cultural – 2010, foram impressos 500 exemplares.

Campbell, J. (2010) *As Máscaras de Deus: mitologia criativa*. São Paulo: Palas Athena. Trad. Carmen Fischer.

Cheng, Wu Jyh. (1989) *Tai Chi Chuan a alquimia do movimento*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Caminada, E. (1999) *Historia da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint.

Corradini, S. (2010) *Dramaturgia na dança: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro*. Bahia: 148f. Orientadora: Profª Drª Fabiana Dultra Britto. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador.

Canton, K. (1994) *E o príncipe dançou... O conto de fadas, da tradução oral à dança contemporânea*. São Paulo: Ática.

Creswell, J.W. (2007) *Projeto de Pesquisa: métodos qualitativos, quantitativos e misto*. Porto Alegre: Artmed.

Cyprinao, F. (2005) *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify.

Dangai, Zhongwén. (2010) Notas Culturais. In *Chinês Contemporâneo para o principiante* (pp.9-10). Beijing, China: Sinolingua.

Deyin, Li. (2004) CHAPTER III ESSENTIALS OF TAIJIQUAN. In *Taijiquan* (pp. 26-42). Beijing, China: Foreign Languages Press.

Despeux, Catherine. (1981) *TAI-CHI CHUAN Arte marcial, técnica de longa vida*- Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Pensamento.

DeLahunta, S. (2000) Dance Dramaturgy: speculations and reflections. *Dance Theatre Journal*, 16 (1), 20-25. Acesso em: <http://sarma.be/docs/2869>, 06 de novembro de 2014.

Donald, A. Schön. “Formar professores como profissionais reflexivos”. In: Nóvoa, Antônio. *Os professores e sua formação*. Dom Quixote, Lisboa, 1992.

Down, R. (2012) “Green and Red” (p.84-87) In. *Color and Gesture*. United States: Lightly Press. First Edition: 2007.

Donald, A. Schön. (1992) Formar Professores como profissionais reflexivos. In NÓVOA, Antônio. *Os professores e sua formação* (pp.79-92) Lisboa: Dom Quixote. Uma primeira versão deste texto foi apresentada na 43ª Conferência Anual da ASCD (Boston, Massachusetts, 1988).

Faria, Í. R (2011) *A dança a dois: processos de criação em dança contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Artes, Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, SP.

Faro, A. J. (1986) *Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Fernandes, C. (2000) *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro; repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec.

Fiorin, J. L. (2003) *Introdução à Linguística. I. Objetos Teóricos*. São Paulo: Contexto.
_____. (2003) *Introdução à Linguística. II. Princípios de Análise*. São Paulo: Contexto.

Forte, S. H. A. C. (2004) *Manual de elaboração de tese, dissertação e monografia*. Universidade de Fortaleza. Fortaleza, Ceará.

Froböse, E. & Eva. (2009) *Euritmia: sua origem e seu desenvolvimento segundo indicações de Rudolf Steiner*. São Paulo: Antroposófica.

Gainza, V. H. de. (1997) *Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da Eutonia*. Trad. de: Cintia Avila de Carvalho; Revisão Técnica: Eugênia Thereza de Andrade. São Paulo: Summus.

Garaudy, R. (1980) *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Garcia, M. M. (1987) *A Dança*. São Paulo: Ática.

Gil, J. (2004) *Movimento Total. O Corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras.

Gil, M. (2005) (coordenação) *Educação Inclusiva: O que o professor tem a ver com isso?* REDE SACI. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Ashoka, Brasil.

Gharote, L. M.. (1996) *Yoga aplicada: da teoria à prática*. Trad. de Maria Cristina Vidal. Adaptação Técnica: Marcos Rojo Rodrigues. Londrina: Phorte ed.

Graham, M. (1992) *An autobiography Blood Memory*. Whashington Square Press. U.S.A.

Greiner, C. (2000) Por uma dramaturgia da carne O corpo como mídia da arte. Em *Temas em contemporaneidade, imaginário*. (pp. 353) Salvador: Annablume:

Grotowski, J. (2011) *Para um teatro pobre*. Trad. Ivan Chagas. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina.

Hermógenes. (1983) *Yoga para Nervosos*. Rio de Janeiro: Editora Record.

Huashi, I & Fang, Y. (2008) China Wushu A Brief Introduction. In *Talk about China in English: Sports* (pp. 79-80) Shanghai: Shanghai Popular Science Press. (Talk about China in English). Trad. de Robin Harris.

Jansa, J. (2010) From Dramaturgy to Dramaturgical. Self-interview. *Maska*, vol. 16 (131-132), 54-61. Acesso em: <http://sarma.be/docs/2871>, 07 de novembro de 2014.

Jecupé, K. W. *Tupã Tenondé. A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani*. São Paulo: Peirópolis.

Kirchner-Bockholt, M. (2009) Capítulo 1 Eurytmia Curativa. (pp.17-25); Capítulo 2 O Alfabeto. (pp.27-32) In. *Elementos Fundamentais da Eurytmia Curativa*. São Paulo: Antroposófica.

Klink E. *Eurytmia*. (ano não encontrado) acervo da Biblioteca da Escola Rudolf Steiner. São Paulo. (texto datilografado)

Laban, R. (1978) *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus.

Laborit, Emmanuelle. (2000) *O Grito da Gaivota*. Alfragide – Portugal: Caminho.

Larrosa, J. B. (2002). *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Trad. de João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr. nº 19.

- Lehmann, H-T. (2007) *Imagens corporais pós-dramáticas. Dança. Movimentos em câmara lenta. O Gesto. Teatro pós-dramático.* (pp.339-342). São Paulo: Cosac Naify.
- Lepecki, A. (2009) *Planes of composition. Dance, theory and the global.* Calcutta-Índia: Seagull Books.
- Mendes, A. F. (2010) *Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso.* São Paulo: Escrituras Editora.
- Monteiro, M. (2006) *NOVERRE Cartas sobre a dança.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP.
- Nora, S. (2010) (Org.) *Temas para a dança brasileira.* São Paulo: Edições SESC SP.
- Pais, A (2002) *Dramaturgia: para uma teoria da Cumplicidade.* Dissertação de Mestrado em Letras, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.
- Pavis, P. (1947) *Dicionário de Teatro.* Trad. Jaime Guinsburg & Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- Portinari, M.. (1989). *História da Dança.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Quadros, M. H. (2007). *Buscando compreender a função de dramaturgista.* Dissertação de Mestrado em Teatro. Florianópolis/SC, Brasil.
- Queiroz, G. J. P. de. (1985) *HATHA YOGA E O COMPORTAMENTO NA VIDA.* Comentário e Tradução do HATHA YOGA PRADIPIKA. São Paulo: Editora Pensamento.
- Rengel, L. (2003) *Dicionário Laban.* São Paulo: Annablume.
- Rengel, L. & Langendonck, R. V. (2006) *Pequena viagem pelo mundo da dança.* São Paulo: Moderna.
- Robatto, L. (1994) *Dança em processo: a linguagem do indizível.* Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA.
- Sacks, O. (2008) *O Homem que confundiu sua esposa com um chapéu.* Lisboa: Relógio d'água.
- Salles, C. A. (2004) *Gesto Inacabado.* São Paulo: FAPESP: Annablume.
- Sampaio, F. (2013) *Balé passo a passo.* Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- Setenta, J. S. (2008) *O fazer-dizer do corpo. Dança e Performatividade.* Salvador: EDUFBA.
- Soo, C. (1985) *A Arte Chinesa do T'ai Chi Ch'uan. O caminho Taoísta para a saúde física e mental.* São Paulo: Martins Fontes.
- Stanislavski, C. (2010) *A preparação do ator.* Rio de Janeiro: Civilização

Steiner, R. (2006). *Antroposofia, um resumo 21 anos depois. Nove conferências feitas em Dornach de 19 de Janeiro a 10 de Fevereiro de 1924..* São Paulo: João de Barro Editora.

_____ (2009) *Como se chega à contemplação do mundo do espírito?* Aracaju: Edições Micael.

_____ (2012) *Como atua o carma? O passado e o futuro no tecer do próprio destino.* São Paulo: Antroposófica.

Tavares, G.M. (2013) *Atlas do Corpo e da Imaginação.* Alfragide-Portugal: Editorial Caminho.

Tsé, L. (2001) *Tao Te King.* Trad. Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar Editorial. 3ª ed.

Valéry, P. (2005) *A alma e a dança.* Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago.

Vazquez, A.S. (1977) *Filosofia da Práxis.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Wennerschou, L. (1997) *O que é Eurytmia Curativa?* São Paulo: Antroposófica.

Xavier, J.J. (2012) *Acontecimentos de Dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas.* Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Teatro, área de concentração Teorias e Práticas Teatrais, na Linha de Pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade.

Referências da Internet

Amiralian M. LT., Elizabeth B P., Ghirardi M., Ida Lichtig, Elcie FS Masini & Pasqualin, L. (2000) *Conceituando deficiência.* Revista de Saúde Pública, 34 (1): 97-103. Acesso em www.fsp.usp.br/rsp. Disponível em julho de 2016:

Exposição virtual - Trajetória(s) MARIANA MUNIZ – Museu da Dança / São Paulo. Acesso em: <http://museudadanca.com.br/mariana-muniz/>. Disponível em: 18 de novembro de 2015.

Katz, H. (2011) *Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança.* Sala Preta, Revista do PPG em Artes Cênicas, ECA-USP. R4-A2-Helena_Katz. PMD 167. Acesso em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57447/60429>. Disponível em: dezembro de 2013.

Lepecki, A. (2010) No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. Em Bellisco, M. & Cifuentes, M. J. (coord.) Trad. María Roig. *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación.* (pp.163-179) Centro Párraga: Imprensa Regional

de Murcia. Acesso em: <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf> , Disponível em: 06 de novembro de 2015.

Mota, J. (2012) Rudolf Laban, A coreologia e os estudos coreológicos. Repertório, Salvador, nº18, p. 58-70. Acesso em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6786> . Disponível em: 28 de fevereiro de 2016.

REQUENA, Yves. (1997) *Chi Kung: The Chinese Art of Mastering Energy*. Rochester: Healing Arts Press. p. 3-5. Acesso em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Qi#O_Qi_na_Medicina_Tradicional_Chinesa . Disponível em: 22 de agosto, de 2015.

Tôrres, Julio. (2015) *A sabedoria do caos* de John Briggs e David Peat. Acesso em: <http://www.juliotorres.ws/textos-teoriadocaos.html> . Disponível em: setembro de 2015

Referências de Filmes

HERMÓGENES, PROFESSOR E POETA DO YOGA. Direção: Bárbara Tavares. Brasil: Distribuição Bodhgaya Films, 2015. 1 DVD (94 minutos), colorido, língua: português. Atores: Marcelo Yuka, Jackson Antunes, Marco Schultz. Gênero: documentário.

THE MIRACLE WORKER (O milagre de Anne Sullivan). Direção: Nádia Tass. EUA: Distribuição: Disney, 2000. 1 DVD (95 minutos), colorido, língua: inglês. Atores: Alison Helliott, Hallie Kate Eisenberg, Lucas Black, Kate Greenhouse, David Strathairn. Música: “Learnign ro Sign” por William Goldstein. Gênero: Drama baseado em fatos reais. Acesso em https://www.youtube.com/watch?v=9Zqn_pHoni0, novembro de 2015.

WHAT THE BLEEP DO WE KNOW (Quem somos nós 2). Direção: William Arntz, Mark Vicente, Betsy Chass. EUA: Distribuição: Playarte, 2004. 1 (110 minutos), colorido, língua: inglês. Atores: Marlee Matlin, Elaine Hendrix, Barry Newman, Armin Shimerman, John Ross Bowie, Robert Bailey Jr. Gênero: documentário.

Apêndice A – Entrevista: “Mariana Muniz: um encontro com os gestos.”

Abaixo, seguirá a entrevista que realizei com a artista em seu espaço de ensaio (Espaço GHUT, em São Paulo). Não optei por uma transcrição literal respeitando turnos de fala, mas sim, pelo relato com ênfase e destaque para seus principais apontamentos diante das perguntas. De qualquer forma, há partes que foram extraídas literalmente de sua fala e outras que, com base em seu discurso, pude elaborar.

a) O Caminho: *quando começa o encontro da Mariana com o gesto ou o interesse pela língua gestual?*

Mariana, além de artista, lecionou durante 10 anos na Universidade Anhembi Morumbi para o curso superior de Dança. Particularmente, ter sua colaboração para a escrita desta pesquisa foi-me um privilégio, porque ao longo de nossas conversas notei esse livre trânsito entre questionamentos acadêmicos e seu fazer artístico. Nesse entre mundos, arte e academia se misturam e tornam o que toda aula de dança pode vir a ser: um verdadeiro ateliê para iniciação artística.

É neste ambiente acadêmico que encontra o Prof^o Dr^o Carlos Avelino de Arruda Camargo, até então seu colega e aluno, quem manifesta grande encantamento com a possibilidade de trabalhar o corpo, ao mesmo tempo, com o texto. Avelino lhe dá um exemplo de gestos com duas palavras: branco e leite. A última ficou muito marcada para Mariana. Seu aluno e colega lhe diz sobre a possibilidade de construir um estudo sobre a etimologia do gesto da LIBRAS (a *Língua Brasileira de Sinais*, que é o nosso dialeto em língua gestual). Foi quando a artista descobre, então, um “caminho”, pois revela que tem uma atração muito grande pela relação entre palavra e movimento. Decidiu, assim, dedicar-se ao estudo da LIBRAS. Mariana pediu ao Carlos mais detalhes e foi ele quem lhe ensinou o alfabeto em língua gestual. Aos poucos, ele também a ensinou como é o pensamento nesta “nova” língua,

o que a encantou e a seduziu para a grande complexidade que é aprender a LIBRAS. A dificuldade que é este caminho para a aprendizagem e comunicação com os gestos. Este foi o início desta conexão com a LIBRAS e com a questão dos gestos enquanto língua, somados a potencialidade de também serem texto, construírem frases, poesia. Enfim, serem gestos poéticos também, o que não é simples devido a LIBRAS ser uma língua tão cifrada. A Artista abriu-se para um pensar poeticamente diante da LIBRAS que é uma língua muito concreta, aliás, um impacto para ela. Pensar abstratamente, em oposição a essa concretude da palavra-gesto, o que, por sinal, tocou-a muito.

“2 Mundos” nasceu bem depois, foram 2 anos desde os primeiros contatos da artista com a LIBRAS. Uma feliz coincidência contribui para este desenrolar: o Profº Carlos apresenta para o edital do PROAC (Programa de Ação Cultural do Governo de São Paulo) um projeto sobre fotografia e a LIBRAS; para o mesmo edital Mariana lança o projeto de dança com a LIBRAS, que é o “2 Mundos”. Anteriormente, Mariana dirigiu um grupo de Teatro Físico que estava muito interessado em devolver um trabalho com um teatro que fosse feito de gestos. Estes encontros marcaram o processo até chegar ao solo.

Mariana desenvolveu com a cia. o trabalho “Gestos”, outro trabalho em dança apresentado em espaço urbano, criado inclusive em função de “2 Mundos” com o mesmo tema:

GESTOS é o mais novo trabalho de criação da Cia. Mariana Muniz de Teatro e Dança, resultante de sua imersão no estudo de Libras (Língua Brasileira de Sinais). Neste projeto não cabem traduções, e sim articulações entre palavras expressas em línguas distintas num espaço comum, onde os desenhos dos gestos se mesclam a vozes que igualmente desenharam formas e sentidos.

Trata-se da projeção no espaço dos códigos verbais e não verbais, seja por meio dos gestos, seja por meio da oralidade, tendo como fio condutor as estruturas coreográficas que dimensionam e articulam esses mesmos códigos.

GESTOS se dirige a dois públicos distintos: o dos surdos e o dos ouvintes, sem exclusão daqueles que livremente transitam entre essas duas línguas. (site)¹⁷⁵

¹⁷⁵ <http://i56162.wix.com/ciamarianamuniz#!gestos/c59a>, acesso em 15 de agosto de 2015.

O assunto lhe é bastante sedutor e instigante, dando lhe vontade de “mergulhar” no assunto, como diz Mariana, o que é diferente de buscar aprender a falar a LIBRAS. Faz juízo de seu trabalho parecer faltar um mergulho mais profundo na língua, mas, o que, na verdade, a seu ver, não é, porque complementa pela comparação a aprendizagem de qualquer outra língua, pois é preciso treino e estar em contato com os falantes de LIBRAS. Para “2 Mundos”, o que ela buscava era esse contato com a LIBRAS, uma ligação que o próprio surdo pudesse ouvir, também, a possibilidade de abstração a partir do movimento gestual – que é texto, língua. Então, trabalhar com uma linguagem mais abstrata também. Não é um trabalho de tradução de um espetáculo de ouvintes para surdos, ou para a LIBRAS, mas sim, explorá-la dentro de sua potencialidade poética.

b) O caminhante: *quais foram as técnicas (treino corporal) que a Mariana pensou, utilizou que contribuíram para a construção de “2 Mundos”?* Estamos tratando aqui de dança contemporânea e, portanto, falamos em *técnica mista* ou aquela que melhor se ajusta às necessidades para a construção do trabalho a ser criado.

Para Mariana seu treinamento de base é muito conectado com a temática que irá desenvolver e busca, deste modo, este percurso, em quase todos seus trabalhos. A pergunta que faz: o que o trabalho demanda? O que o tema, do jeito que ela intui, pode ser um caminho para chegar a concretizar algo a ser mostrado ao outro? Do que se tem necessidade para se chegar ao espetáculo? Conta que tem um forte apreço pela Eutonia que é um trabalho de consciência corporal e que também leva à questão criativa, mas por via de um mergulho no corpo mais interiorizado, voltado para sensações de peso, qualidade tônica dos tecidos, o que lhe é muito forte. Confessa que, quando está a criar, um lado seu fica observando como é que ela se sente no momento enquanto está fazendo o movimento, quais pensamentos lhe vem, questiona-se se entra em algum estado mais alterado à medida que se aquece e mergulha na

sensação de estar no corpo, naquele dia, naquele momento. A Eutonia é um trabalho muito forte, porque é uma maneira de se colocar diante de seu corpo, é uma ferramenta para a artista abrir-se para o seu dia, para o momento, para o como ela está do ponto de vista articular, energético. É um movimento forte de contato para aceitar o que está ali naquele momento e, a partir dali, mudar. Para entrar, mesmo no trabalho de resgate de algo que já foi feito ou que está sendo feito é preciso este outro patamar, entrar nesse outro lugar dentro da gente, que é o espaço onde se abre o criativo, onde o temor de errar não está mais, porque você está vivendo integralmente – o que é preciso para que o movimento aconteça. Sobretudo esse modo ou caminho de pensar proposto pela Eutonia que é seu trabalho de base. Ele dá abertura para “muitos outros lugares em si mesma”, ela diz, e, por isso, aparecem ressonâncias de outras técnicas que ela já trabalhou, desde as de chão até as do balé, justamente, por ser algo que já está nela pelo tempo de trabalho e de repetição das mesmas. São caminhos nervosos que são ativados quando mergulha mais ao fundo nesse lugar do criativo. Isso vem e se torna uma via de acesso. E isso é treino. Para acessar essa via de acesso, esse conjunto de técnicas, que estão no corpo de Mariana, a mesma atualiza-se a cada vez. Ela compara ao computador e suas atualizações. Como é agora, este corpo, com essa idade (57 anos) Como se dá durante o fazer e no tempo? Muito longe de ser uma caixinha de técnicas que a qualquer hora podem ser escolhidas aleatoriamente e utilizadas, é sim, uma constante renovação de percepção de si mesmo, propriocepção se chama isso, e ver como está seu corpo para poder abrir espaço para que todo material que você tem oculto venha à tona. O jeito que vem é só no momento em que está vivendo esse processo de mergulho e de experimentação. Pergunto-lhe se este não é um processo próprio da Mariana de constante inquietação, por exemplo, para muitos bailarinos adquirir uma técnica e sentir esse domínio, por exemplo, o balé, às vezes, é dar a sensação de que se chegou ao lugar da arte. Mariana, diz que nunca achou que chegou em algum lugar com o balé. Ao estar sempre buscando “vias de acesso” intui que talvez, por isso,

se interesse muito pelo teatro que também é uma técnica. É um trabalho de dança-teatro. Às vezes, Mariana diz dar vontade de dizer que se trata de trabalhar para chegar a um lugar, na verdade, uma espécie de ponte para a criação; e que independe se é utilizando a técnica da dança ou de teatro ou ambas.

Soube que Mariana conhecia a técnica de *Tai Chi Chuan*, mas notei em sua movimentação, principalmente na cena 1 de “2 Mundos”, que movimentos mais lentos a formam, certo controle na dinâmica de sua movimentação. Ela conta-me que foi para a China especializar-se em Tai Chi, no ano 2000, chegou até lecionar essa técnica durante um bom tempo. O contato com a técnica foi um momento diferencial em relação da sensação do seu corpo em movimento. Os chineses com essa técnica demandam uma qualidade de relação com o corpo muito diferente do que temos no ocidente. Primeiro, demanda um estudo dos caminhos de energia dentro do corpo, que são os meridianos, mas sobretudo a questão do soltar. Nós chamamos de relaxar, mas não é isso. É um soltar-se para sensação do seu peso que gera leveza. Mariana encontrou novamente esse pensamento na Eutonia e, por isso, tal prática é muito importante para a artista, pois, a abre para revitalizar essa percepção do peso e de uma relação com o tempo que gera também uma relação diferenciada com o peso. É um tempo mais lento e vago. Sua descrição da técnica é notável, porque impacta em “2 Mundos” pela qualidade do movimento, especialmente na Cena 1, que traz movimentos como se a artista convidasse o público a entrar no trabalho e fazer junto a ela esse mergulho nas LIBRAS. Mariana relata que ao apresentar o espetáculo em um lugar onde tinham crianças, achou impressionante que, diante da Cena 1, as crianças ficaram absolutamente em silêncio, talvez seja pelo tempo do movimento.

Durante o processo, falamos sobre a *Euritmia*, que considerei como uma técnica e, assim, é, confirmada por Mariana. Está muita ligada com a Antroposofia que é um pensamento do Rudolf Steiner. Como seu companheiro viveu e estudou por esse caminho

desde pequeno, essa técnica acabou ganhando força quando ela entrou em contato com a LIBRAS. A questão de aprender o alfabeto foi muito determinante. Rever o sentido do alfabeto. Na mesma época que lecionava na Universidade Anhembi Moumbi, encontrou uma professora da linha antroposófica que dava aulas de Eurytmia. Muita coincidência, diz Mariana, que ao frequentar as aulas com essa professora, acabou tendo aulas particulares. É uma ideia maravilhosa e mística até, porque depende de uma visão interna particular do criador, por exemplo, como é o movimento das cordas vocais quando falamos a letra “A”: a laringe se abre nesta forma. Remete, assim, a imagem, é como se desenhássemos o som, sendo que o corpo inteiro é o desenho desse som. Como toda técnica, tem regras, muito claras, no entanto, a artista não se aprofundou, porque utilizou a Eurytmia para descobrir outras possibilidades de movimentar o corpo. Essa técnica a ajudou na construção da movimentação cênica de “2 Mundos”. Mariana move-se na cena fazendo o desenho de uma estrela. Faz também o percurso com o corpo dos mesmos movimentos das mãos durante a escrita de um texto ocidental, ou seja, da esquerda para a direita.

Quanto ao Yoga, é uma técnica que vai-e-vem, diz ela, a sua vida. Quando adolescente teve seu primeiro contato com a técnica por meio de uma professora que abriu essa possibilidade. Teve aulas, no Rio de Janeiro, com o Profº Hermógenes, um dos precursores dessa “técnica” (na verdade, trata-se a yoga por um conjunto de princípios e práticas), no Brasil. Há pouco tempo passou 3 anos estudando Yoga, praticamente todos os dias, respeitando a necessidade de seu corpo de entrar em contato com essa dimensão do trabalho corporal que é o Yoga. Aponta para uma outra visão do sentido de estar aqui, é mais existencial, inclusive. Aprendeu dentro da perspectiva de Hatha-Yoga, porque a outra mais dinâmica não lhe interessou, justamente, pela primeira referir-se ao lugar da calma ou de onde você faz o movimento acontecer. Esse lugar, que você adentra pela yoga, tem um lugar de Stretching (flexibilidade) quando termina prática, quase sempre, sente seu corpo dilatado e

este é um estado ótimo para entrar em um estado criativo. Traz uma calma, uma segurança em si e o que está acontecendo em você. Grande parte dos eutonistas fazem yoga, as posições de controle da eutonia relembram muitas posturas do yoga. Oriente e o Ocidente dialogando.

c) O caminhar: *o que “2 Mundos” significou para sua trajetória enquanto artista?*

Para mim esse é, sem dúvida, o caminho do artista. Deste corpo dilatado para a criação. Segundo Mariana, para ir ao desconhecido. É um trabalho bastante de risco. O trabalho está significando, inclusive, por compor também parte da exposição sobre sua trajetória chamada “Trajetórias” que conta grande parte desse percurso de Mariana. Com relação sobretudo ao “2 Mundos” é que quanto mais ela retoma motivada pelo entorno e pela necessidade que o social, político criam, mais se abrem possibilidades de ir além daquilo que motivou a fazer aquilo. É uma de ir do além do além que aparece e é o que ela sente acontecendo agora. Quando ela retoma e entra no trabalho pode ir para além da língua, da linguagem, para um outro lugar até de mais liberdade e maior sensação de tocar em um lugar de liberdade de comunicação efetiva. Como se ela tivesse se comunicando para além do desejo de comunicar. Além de tudo o espetáculo toca na questão da inclusão do diferente o que é completamente atual e aceitar aquilo que você não está acostumado. O que é entrar em contato com essa diferença? E ainda nessa ideia, pedi que Mariana contasse um pouco sobre sua experiência na Escola Hellen Keller sobre os apelidos, o sinal pra cada pessoa. Foi uma vivência e fica parte de sua história. Ela foi em duas escolas e foi tocada de uma forma diferente por esse universo. A questão mais forte foi a questão da qualidade da sensibilidade do surdo. A maneira como eles escutam com os olhos e apreendem a partir de uma visão que também é escuta – que inclui o ouvir. É um ouvir mais bojudo e isso é mito forte. Para ter essa noção só o contato com eles, o que dá a real dimensão do quanto ver pode ser ouvir. As histórias de alguns surdos em particular com os quais entrou em contato, por exemplo, o

desprezo dos pais e indiferença também a tocou muito, porque traçou um paralelo com a questão do social com o artista. Sobre a relação entre a sociedade, como um todo, com o artista, Mariana fala da dificuldade que tem o artista de ser uma figura que fala e é reconhecida pelo o que fala (essa sua fala enquanto discurso) e como a sociedade brasileira tem dificuldade de aceitar a fala do artista, às vezes, da impressão que faz o movimento no sentido contrário de tentar calar emudecer dificultando o acesso do artista às políticas públicas. Então, para ela, estas foram questões que também afloraram após seu contato maior com os surdos, o que lhe possibilitou essa associação.

d) As pedras no caminho: *desistir?*

As pedras no caminho tem muito a ver com todas essas questões, pois Mariana chegou até pensar em desistir do trabalho. Ao entrar no universo dos surdos, foi se aprofundando numa complexidade tal de estar utilizando a LIBRAS com a responsabilidade de se comunicar com um público maior em um trabalho cênico. São dois mundos. Foi quando percebeu que talvez não fosse dar conta de falar “o que é que eu posso fazer?”, por exemplo, e fazer o gesto “precisar o que”, correspondente à LIBRAS, porque a sintaxe é completamente diferente assim como a maneira de pensar. Além disso, a responsabilidade de assumir que com isso poderia criar e ir para outros lugares (o da criação) e levar os ouvintes e os surdos, objetivo que foi atingido com o trabalho, para lugares desconhecidos que não tem o significado fechado e, ao mesmo tempo, está dizendo. Esse foi um fator que a fez temer finalizar do trabalho.

Apesar de ser um solo, não se pode esquecer a equipe que está envolvida no trabalho. Pautar os lugares, abrir espaço para fazer em São Paulo, diz sobre a política pública cultural foi uma outra dificuldade depois do trabalho já estar pronto e fomentado com o apoio

do edital (Lei de Fomento à Dança do Estado de São Paulo¹⁷⁶). Com o edital acaba, “o que se faz “matamos” o trabalho? Se faz 10 apresentações e acabou?!”, diz Mariana que depois é preciso ir atrás das pessoas, seduzi-las, nos SESC¹⁷⁷ (onde foi apresentado), por exemplo, para que o trabalho seja mostrado. Retomamos, assim, aquela percepção de parecer existir uma força contrária dizendo “isso precisa ser calado, porque não nos interessa, não queremos ouvir”, como diz a artista ironicamente “uma sorte de surdez que acomete a sociedade”. São pedra bem volumosas no caminho, verdadeiros obstáculos que, às vezes, colaboram para o pensamento, “já que é assim, então não vou fazer, vamos esquecer isso”. Relembra o quão maravilhoso foi ter ido ao Festival de Recife (Pernambuco, Brasil) apresentar o trabalho.

E a *Emmanuelle Laborit* foi a pessoa quem lhe deu o suporte nesse momento da crise. Mariana já conhecia trechos antes de ler seu livro, mas quando o fez foi o momento de decisão de que realmente tinha que finalizar o trabalho. Quem a indicou a leitura foi o Prof Carlos Avelino que importou o livro de Portugal, porque não há tradução em português do Brasil. *O Grito da Gaivota* chegou a meio a crise de Mariana. O livro lhe trouxe uma possibilidade de roteiro, além de a história ter a tocado muito, a maneira como Laborit relata sua biografia é algo que faz mover. Inclusive, agradece muito a possibilidade de eu estar acompanhando o trabalho para esta pesquisa, porque abre possibilidades para revisitar lugares onde já estive e que precisa voltar, aliás que é sempre bom voltar, para que o trabalho esteja vivo, não só no momento que está acontecendo, mas na vida e não só quando ele apresentado. A meu ver, é uma constante ancoragem do corpo, um ir e vir que está sempre em movimento para, inclusive, outros trabalhos que possam surgir.

e) A dança como caminho? Teatro como caminho? A Dança-Teatro como caminho?

¹⁷⁶Lei de Fomento à Dança do Estado de São Paulo:

¹⁷⁷SESC – Serviço Social do Comércio.

Para meu olhar estamos no campo de uma dramaturgia do corpo, porque não se trata de algo estritamente escrito. Materiais são levantados e traduzidos para uma pesquisa de movimento sem uma forma fechada para depois compor a dramaturgia. Parece-me um processo de trânsito, em “2 Mundos” há um processo de tradução a LIBRAS é aprendida enquanto técnica e trazida para o espaço poético (enquanto material dramático) para ganhar amplitude e ser trabalhada em nível poético. O trabalho assume um processo de dramaturgia do corpo, porque os movimentos são criados conforme os materiais vão sendo revelados para a artista. Não é algo pensado a parte e depois feito no corpo, é uma dramaturgia da cumplicidade (PAIS, citar) Mariana é intérprete, mas, sobretudo, criadora do trabalho e, portanto, há seu mergulho nessa pesquisa de movimento.

A artista diz que isso é muito de um campo do inefável. É concreto, mas, ao mesmo tempo, difícil tocar ou dizer, concretizar em palavras o que é esse lugar onde ela entra ou entra junto com o outro e que faz com que essa escrita ou dramaturgia venha à tona. Há desenhos espaciais que a ancoram coreograficamente, mas eles são uma âncora para que ela alce voo dali e isso é feito muito no contato com o outro, nela, e o outro, fora dela – com o olhar do outro. Tanto é que a primeira vez quando apresentou apenas para os surdos, sentiu grande força. Já havia trabalhado com eles, mas não apresentado especialmente para eles. Quando o apresentou na Escola Hellen Keller o trabalho mudou em função da escuta deles para o trabalho. A escuta deles no meu corpo falando para eles mudou sua maneira de falar sobre eles com eles. É muito forte a questão da criação junto com o olhar do outro e isso determina a qualidade de vida do trabalho na hora que ele acontece. Não sabe se podemos chamar isso de uma dramaturgia do corpo na cena, talvez, esse modo de olhar a relação para a construção da cena.

Enquanto pesquisadora, fiquei com a ideia de um “corpo-entre”, porque não é uma surda em cena, mas passou com tamanho mergulho que, por hora, parece realmente ser. Tanto

que os próprios surdos acharam que fosse. É um corpo que está em uma zona de transitividade ou de contaminação pelo olhar do outro. Consegue realizar o lúdico em cena por meio dessa vida de acesso “entre” a criação e o criador.

Com a minha fala, Mariana diz que lhe veio em relação a este trabalho a questão da memória, porque esse lugar que se abre e fica em uma escuta porosa do que está acontecendo com você e do que vem do olhar do outro tem muito a ver com o que permite de acesso a memórias suas, não cristalizadas, mas que ficam flutuando, como “fantasminhas”, brinca ela, memórias que tem corpo, memórias corporais, memórias que são corpo e que nesse diálogo são tocadas e vem à tona. Como se ela tivesse em seu corpo memórias físicas e claro que é isso, porque quando fala “A” e repete várias vezes, cria uma memória do que essa letra evoca nela. Não ficar preso nessa forma, mas que ela é sim importante para abrir uma via de acesso para a criação, para que isso também toque o outro e a leve para lá também de outro jeito. Digo a ela que é estar no lugar da membrana como um filtro, penso que tal movimento é necessário não se pode concordar com tudo o que o outro quer dizer nem com tudo o que eu gostaria de dizer. É um “pensar poroso” concordamos.

Deixar o outro ser o que se é, assumir uma postura de artista, é disso que também Mariana nos diz. A pessoa Mariana também me ajudou muito e trouxe bons elementos para contributo desta pesquisa – senão toda ela tornou-se fruto da qualidade artística de seu trabalho. Generosidade: é a palavra! As pessoas acham que o artista é um ser do além, ainda essa impressão, prevalece até hoje, alguém super dotado que trilhou o caminho dos gênios e com sua varinha de condão cria algo nunca criado. Não. Depois de muito trabalho, muita mão na massa corporal – no seu e em outros corpos – o artista encontra um mecanismo, seu caminho, para criar e é este que ele desenvolve em oficinas ou partilhando o espetáculo como resultado.

Deixar a intuição fluir, partir de seus próprios recursos e mãos ao corpo!

Quando estamos na frente de alguém que é, assim, um mestre, é como um pai. Dá uma coisa total. O mestre também é mestre quando está jantando com você. Não tem muita fronteira. Não tem quando estamos aprendendo e quando não estamos. É uma coisa contínua. Assim, qualquer gesto é um aprendizado e fica muito difícil falar quando eu estava, e quando eu não estava aprendendo. (p.57)

Senti-me, a todo instante, dentro do atelier de Mariana e instalada na aura da artista, para usar o termo de Tuneu (apud ALBANO, 1998):

Existe todo um mecanismo que não tem discurso que explique, É uma coisa acima. É uma coisa da alma humana. É estar instalado numa situação numa energia específica que age sobre o mundo de uma certa maneira. (...) perceber sua intuição agindo. (p.58 e 59)

Mariana gosta de utilizar o recurso do vídeo para arquivar partes dos seus processos criativos. Em “2 Mundos”, em um dos ensaios, assim que cheguei para acompanhá-la, a encontrei se assistindo o seu espetáculo. Nós vemos a obra, mas ela também nos vê e nos cuida. Tuneu (apud ALBANO, 1998), artista plástico, referindo-se a sua arte, nos diz o quanto é importante este *feedback* do artista para ele mesmo:

É claro que você sabe como foi feito. Você não é um bom espectador ou mero espectador – vamos falar assim. Mas está ali como espectador, está se vendo. Está olhando para uma coisa, eventual,ente, por acaso, foi você quem fez isso. É muito importante. Faz você andar e saber: errei aqui, acertei ali. Isso no seu parâmetro de certo e errado. (p.71)

Apêndice B – Tradução de “A Canção do Tai Chi Chuan”

Os 13 Métodos nunca devem ser tratados com suavidade.

The 13 Methods should never be treated lightly.

O recurso para a força do corpo e do espírito está no peito.

The source of strength of the body and spirit is in the waist.

Preste atenção às mudanças entre vazio e sólido;

Tenha certeza que a energia vital flui livremente por todo o corpo.

Pay attention to the changes between empty and solid;

Make sure that qi flows freely throughout the body.

Feel movement in stillness and seek stillness in movement;

Sinta o movimento na

Fill the opponent with wonder with your unpredictable responses.

Olhe o oponente com eficácia com suas respostas imprevisíveis

Make a thorough study of the meaning and purpose of each movement.

Faça um estudo completo do significado e proposta de cada movimento.

This will make it easy to achieve the goal.

Isto tornará fácil de alcançar a meta.

Always keep the mind centered in the waist;

Sempre mantenha a mente centrada no peito;

When the abdomen is relaxed and at ease,

Quando o abdomen está relaxado e confortável

The qi can rise without hindrance.

A energia vital pode subir sem entraves

Keep the tailbone straight to let “spirit of vitality” rise to the top of the head;

Mantenha a espinha ereta para deixar “o espírito da vitalidade” subir até o topo da cabeça

Then the whole body is relaxed and light,

Então todo o corpo estará relaxado e iluminado,

The head is upright as if suspended on a string.

A cabeça estará ereta como se a suspendesse com uma corda

Research techniques deep to their roots,

Pesquise as técnicas profundamente até suas raízes,

Bend – extend, open – close, all will be done with high skill.

Curvar – estender, abrir – fechar, tudo será feito com alta habilidade.

When entering the door, you need a teacher to lead the way;

Quando entrar pela porta, você precisará de um professor para liderar o caminho;

Then you have to practice unceasingly and to study on your own.

Então você tem que praticar incansavelmente e estudar por si próprio.

What is the principle of Taijiquan that guides its application? Qual

é o princípio do Ta Chi Chua que guia essas orientações?

The mind and qi are king, and the bones and muscles are the subjects.

A mente e a energia vital, e os osso e músculos são seus sujeitos.

Think carefully what the ultimate aim of Taijiquan is:

Pense cuidadosamente qual é o último objetivo do Tai Chi Chuan:

To prolong life and maintain youth.

Prolongar a vida e manter a juventude.

Every word in the song of 140 characters is true and accurate;

Toda a palavra na canção de 140 caracteres é verdadeira e

correta No important meaning of Taijiquan is left behind.

Nenhum significado importante do Tai Chi Chuan foi deixado para trás.

If you don't follow the song closely,

Se você não seguir a canção intimamente,

You will waste time and come to regret it.

Você perderá tempo e irá lamentar.


(Deyin, 2004, p.38-39)

Apêndice C – Suporte Digital com ensaios, entrevista e espetáculo.

O espetáculo disponível em suporte digital na íntegra foi, gentilmente, cedido pela Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro para fins de pesquisa e estudo.

O suporte digital contém: Cena 1 – *Corpo: a voz do silêncio*; Cena 5 – *Gostoso Demais*; Cena 12 – *Sinal Fechado*; Cena 8 – *Imagens das Palavras (projeção audiovisual)*; entrevista com Mariana Muniz. Os vídeos dos ensaios também serviram de escopo a esta pesquisa, para a análise e reflexão dramatúrgica que fiz sobre a construção do espetáculo “2 Mundos”.

Tenha uma excelente apreciação desta obra!



**Entrevista e Espetáculo
“2 Mundos”
em suporte digital.**

Apêndice D – Autorização: entrevista, imagens e som.

Modelo apresentado à artista Mariana Muniz e à Cia. Mariana Muniz de Dança e Teatro.

Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz, Nome, Dados Biográficos e Entrevista

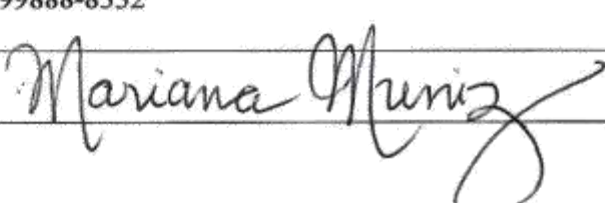
Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso de minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor o escopo desta pesquisa enquanto seu objeto de estudo e produção científica. O material está destinado à pesquisa de Mestrado em Dança do Programa *Mestrado Performance Artística - Dança* da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, em Portugal, e será encaminhada para a publicação de defesa da dissertação bem como divulgada à comunidade acadêmica e ao público interessado em geral.

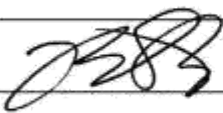
A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, outdoor, entre outros) como também em mídia eletrônica (filmes para televisão aberta e/ou fechada, cinema, documentários para cinema ou televisão, programas para rádio, entre outros), Internet, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, CD ROM, CD-I (“compact-disc” interativo), “home vídeo”, DAT (“digital audio tape”), DVD (“digital vídeo disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e *formação de acervo bibliográfico*, sem qualquer ônus à artista e/ou sua Cia. por essa expressamente autorizada, que poderão utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sócio-cultural voltada à *divulgação de pesquisa de mestrado em processos de criação de dramaturgia do corpo em dança contemporânea*, em todo território nacional e no exterior.

As obras que utilizarem as imagens, sons, nomes e dados biográficos objetos da presente autorização, poderão ser disponibilizadas, a exclusivo critério da Universidade de Lisboa e pela mestranda citada abaixo, ficando certo que o presente documento autoriza essa forma de licenciamento.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

São Paulo, 2016.

Nome: Mariana Daisy Miranda Muniz	
Endereço: Alameda Jaú, 150. Aptº 62A	
RG Nº: 25.045.473-0	CPF: 550.614.197-15
Telefone: 011 99888-8332	
Assinatura: 	

Nome: Barbara da Silva Borges	
Endereço: Av. do Oratório, 5500, casa C1, Vila Industrial, São Paulo, Capital, Brasil.	
RG Nº: 32608633-X	CPF:324 212 798 60
Telefone: 55 + 11 + 97255 69 82	
Assinatura: 	

Anexo A - Flyer do espetáculo “2 Mundos”.

Ficha Técnica:

SUPERVISÃO GERAL: Eduardo Tolentino de Araújo

CONCEPÇÃO, INTERPRETAÇÃO E DRAMATURGIA: Mariana Muniz

DIREÇÃO: Cláudio Gimenez

ASSESSORIA TÉCNICA EM LIBRAS E IMAGENS PROJETADAS: Carlos Avelino de Arruda Camargo

MÚSICA ORIGINAL: Ricardo Severo

FIGURINO: Tânia Marcondes

ILUMINAÇÃO: Ricardo Bueno

PROJETO GRÁFICO: Paula Viana

REGISTRO VIDEOGRÁFICO: Osmar Zampieri

FOTOS: Cláudio Gimenez

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Flavia Fusco

PRODUÇÃO: Cria da Casa Gestão Cultural (Cybelle Young e Priscila Wille) ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Michelle Karine

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS: Maria Lúcia Lee, Alexandre de Freitas Guimarães e Carlos Martins e às ESTAGIÁRIAS: Tatiana Saltini e Luzia Bugno.



Foto: Cláudio Gimenez

2 MUNDOS

Cia Mariana Muniz de Teatro e Dança

Inspirado no universo da cultura surda, 2 Mundos, fruto de Investigações da bailarina e atriz Mariana Muniz – responsável pela Cia. Mariana Muniz de Teatro e Dança –, dá continuidade à pesquisa da Cia. sobre as intersecções entre dança e teatro, movimento e palavra, poesia e dança, numa exploração radical da comunicação através do corpo/voz. Ao unir a gramática da Libras em dança com a gramática do corpo, resulta em uma sintaxe poética do movimento: que explora a 'potência expressiva do gesto'.

13/8 quinta
21h

Centro de Referência
da Dança

19/8 quarta
9h

CEU Três Lagos

Concepção, interpretação e dramaturgia: Mariana Muniz

Direção: Cláudio Gimenez

Supervisão Geral:

Eduardo Tolentino de Araújo

Assessoria Técnica em LIBRAS e imagens

projetadas: Carlos Avelino de Arruda Camargo

Iluminação: Ricardo Bueno

Figurino: Tânia Marcondes

Produção: Natália Gresenberg e Talita Bretas

Classificação Indicativa: Livre

Duração: 60 minutos

www.ciamarianamuniz.com.br

Exposição Trajetórias - Mariana Muniz

13/8 - 20h - Abertura

**Visitação de 13 a 23 de agosto,
de Terça a Sexta das 10h às 21h e
Sábados e Domingos das 16h às 20h
Centro de Referência
da Dança**

Trajetória(s) é uma exposição fotográfica de resgate da memória e compartilhamento dos momentos mais significativos da carreira da bailarina, atriz, coreógrafa e diretora da Cia Mariana Muniz de Teatro e Dança. Figura atuante na dança e no teatro, Mariana Muniz participou de eventos históricos que mudaram a maneira de pensar o movimento e a dança em nosso país.

Idealização:

Mariana Muniz e MUD - Museu da Dança

Curadoria:

Mariana Muniz e Cláudio Gimenez

Projeto expográfico e designer gráfico:

Vitor Vieira

Produção:

Natalia Gresenberg e Talita Bretas

Assistente de produção:

Rafael Petri

Anexo B – Crítica do espetáculo por Nyldo Moreira com fotos de Claudio Gimenez.

Mariana Muniz mostra outro lado da fala e movimento em "2 Mundos"

O espetáculo reestreado no último sábado (12), em São Paulo, na Sala Paschoal Carlos Magno, do Teatro Sérgio Cardoso, trazendo ao público a oportunidade de sentir a dança e a expressão, mediados pela intérprete Mariana Muniz. Em "2 Mundos" é possível encontrar o silêncio fundido ao som da música e poesia, e o dialeto da Língua Brasileira de Sinais.



Foto: Cláudio Gimenez

Mariana Muniz recheia o palco com uma intensa movimentação corporal, vibrando o som em seu próprio eixo, dependendo apenas da própria flexibilidade. O teatro físico materializa-se no espetáculo em movimentos abstratos e de uma qualidade sensorial belíssima. Mariana soletra o alfabeto em LIBRAS e vai permitindo que o som penetre em seu corpo, a trilha é apropriada para envolver o público, fazendo com que possamos sentir a vibração dos sintetizadores e batucadas. A canção "Gostoso Demais", de Nando Cordel e Dominginhos, é interpretada por Mariana, tanto em LIBRAS, quanto pausadamente em voz, poetizando ainda mais a música. Toda a didática exposta na Língua de Sinais, torna o lirismo do espetáculo ainda mais ritmicamente belo.

O espectro de "2 Mundos" surge do corpo de Mariana Muniz, figuras são desenhadas através de seus movimentos, e o silêncio é tracejado por palavras trazidas por gestos. A fala ainda é insuficiente para que o ser humano possa se expressar, e para os surdos e mudos a maneira mais rápida de comunicação é o gestual. São as mãos que os permitem falar, e que os tornam ainda mais expressivamente sensíveis. A atriz emite sons, exprime a tentativa de calar o silêncio com sua voz, e deixa claro que o movimento pode tornar o silêncio ainda mais apropriado. Entrar numa sala de teatro, após atravessar a cidade de São

Paulo cheia de seus barulhos e ruídos, e ouvir o silêncio agregar-se ao som que nos vibra mentalmente e muscularmente, é, no mínimo, necessário e especial. Mariana lembra-me muito a intérprete Maria Bethânia, sua maneira de articular, de gesticular, de poetizar, além da forma costumeira de olhar do palco, e enquanto ajeita-se em cena, e fora dela. E isso é muito grande, não quero duplicar sua identidade, e sim enaltecê-la.



Foto: Cláudio Gimenez

Foto: Cláudio Gimenez

A deficiência na audição e na fala não estão necessariamente ligadas, muitos dos mudos não exercitaram a voz, e por esse motivo têm a perda da emissão de sons. Esse é um campo que deve ser explorado por um fonoaudiólogo, para identificar as possibilidades. Na Idade Antiga os surdos e mudos eram, em muitos casos, tratados como dementes, e às vezes até venerados como favoritos dos deuses, o que era mais ocorrente na Pérsia e no Egito. Na época renascentista, apóstolos preocuparam-se em integrá-los à sociedade. Em meados do século XVI, o matemático e médico italiano Jerônimo Cardan foi pioneiro em criar possibilidades práticas de educar os cegos e surdos-mudos. Cardan também foi requisitado como médico pelos reis Cristiano III, da Dinamarca, e Eduardo VI, da Inglaterra, e como matemático desenvolveu a fórmula para resolução das equações de terceiro grau. No século XVIII, o abade francês, Charles Michel L'Epée fundou o primeiro colégio para surdos-mudos, e ensinava os alunos por meio de mímicas, utilizadas durante anos, que descreviam letra por letra do alfabeto. No ano de 1856 o sistema de sinais, já mais aperfeiçoado, chegou ao Brasil junto ao conde francês Huet, que era surdo. Esse sistema foi universalizado e tornou possível que pessoas de nacionalidades diferentes se comunicassem, por indicarem letras, além disso, os sinais também representavam os desejos das pessoas. O médico americano Orin Cornett, em 1966, associou a linguagem de sinais à leitura labial, melhorando o entendimento. Hoje, cada país tem sua própria linguagem de sinais, porém todas derivam do método francês e alteram apenas de acordo com variações ortográficas regionais. Aqui no Brasil é conhecida como LIBRAS. O pianista Ludwig van Beethoven, foi um dos artistas mais sofridos da história, além de viver

problemas conjugais e familiares, de perder muito cedo os irmãos, perdeu a audição e mesmo assim compôs famosas e belíssimas sinfonias. O pintor francês Goya, portador de uma doença então desconhecida, ficou parcialmente paralisado e cego, e totalmente surdo, enlouquecendo por conta disso, ainda pintou espetaculares quadros, muito valiosos. A sensibilidade é o melhor ângulo e a incrível forma de olhar, seja de um surdo, mudo, ou cego.

Mariana Muniz demonstra o emocionante ato de comunicar-se em LIBRAS, falar em ser emocionante, pela exclusão que ainda há deste assunto por aqui. É muito raro encontrar espetáculos realizados com tanta sensibilidade e preocupação em abranger a um amplo público, que não fica restrito apenas aos surdos-mudos, pois há sons e falas também. É raro ver o teatro espelhar as diferentes formas de linguagem, e na dança isso fica espetacular e harmônico. A descrição de peças em palavras ainda é muito complicada, pois ler muitas dessas palavras, para os surdos é algo muito difícil, a muitos não é possível ouvir a sonoridade das sílabas, portanto rígidas de interpretar. Na cidade de Tel Aviv, em Israel, há um grupo formado por atores portadores de deficiência auditiva e visual, o Nalaga'at, que apresenta-se em diversos países. Este mesmo grupo, em 2007 inaugurou um café com garçons surdos e um restaurante com servidores cegos. Isso é um exemplo para muitos países, principalmente ao Brasil, que ainda depende de ONGs para iniciativas sociais, que ainda sim são insuficientes.

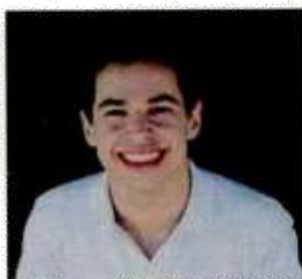
O espetáculo "2 Mundos" é um resumo do sentimento de um surdo e mudo, é o grito registrado em gestos, é um ato sensorial de transformar um palco em expressão. A iluminação, de Ricardo Bueno, restringe-se em três cores, e marca muito bem o palco, com efeitos pontuais. A direção de Cláudio Gimenez é uma grande surpresa de cenas, pois é difícil prever qual perna, qual braço, qual emissão de som virá suceder a outra. A supervisão geral é de Eduardo Tolentino de Araújo, que encontra no palco um exemplo de aproveitamento e visão de roteiro. O som, que é uma das perfeitas assinaturas do espetáculo é obra de Ricardo Severo. O figurino versátil é de Tânia Marcondes. Carlos Avelino de Arruda Camargo fez a assessoria técnica em LIBRAS, enquanto a Cria da Casa cuidou da produção.



Foto: Cláudio Gimenez

Foto: Cláudio Gimenez

Até o próximo final de semana, 19 e 20/05, é possível assistir "2 Mundos", na Sala Paschoal Carlos Magno, do Teatro Sérgio Cardoso, às 19h. O preço é super popular, com a inteira por 15 reais. É bom assistir, eu recomendo que lotem a intimista sala, o público está perdendo a oportunidade de conhecer um mundo além do seu. Eu fui emudecido enquanto assistia, e sai de lá com lágrimas nos olhos e um sorriso no rosto.



TANGOS E BOLEROS

Nyldo Moreira é jornalista, além de sua formação em teatro e canto, especializou-se em economia pela Universidade Anhembi Morumbi e na Universidade de São Paulo cursou a história da música brasileira e mundial. É crítico de teatro, além de acumular a função de colunista de música. Em 2010 concluiu sua primeira produção cinematográfica, dirigindo o documentário "Filhos do Afeto" e em 2011 dirigiu o curta "Bravo! A Arte do Humor".



Anexo C – Alfabeto em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS).

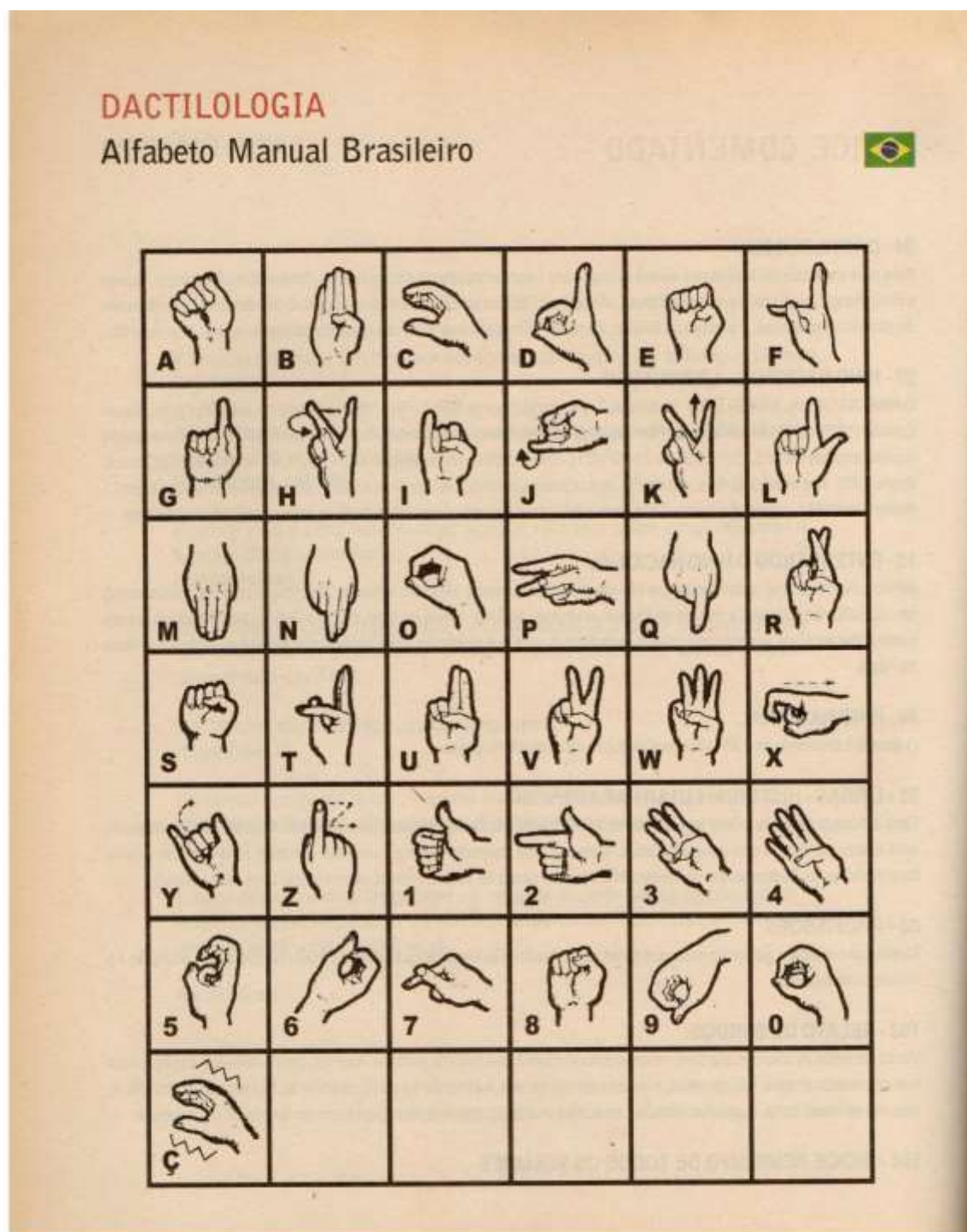


Ilustração n°: Kojima, C.K. & SEGALA, S.R. (2008) *LIBRAS: LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS. A imagem do pensamento*. São Paulo: Editora Escala.